UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00077041 2

14524/E

Purchased for the
LIBRARY of the
UNIVERSITY OF TORONTO
from the
KATHLEEN MADILL BEQUEST

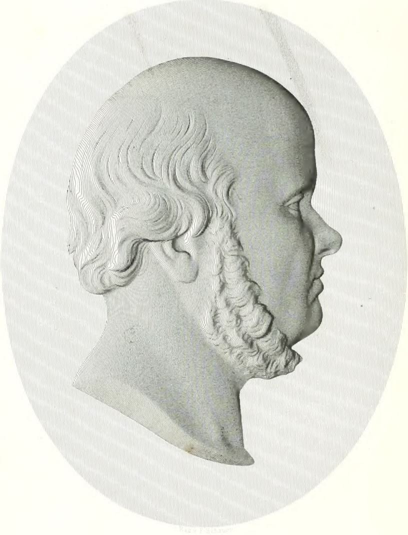
РУКОВОДСТВО

КЪ

ИСТОРІИ ЖИВОПИСИ.

Все, что относится до случайныхъ единичностей, до измѣнчивостей дѣйствительности, все равно являются-ли онѣ въ формахъ существъ или группахъ произведеній природы, въ борьбѣ человѣка противъ силъ природы, или народовъ противъ народовъ, все это никакъ не можетъ быть раціонально выведеннымъ (построеннымъ) изъ идей. Всемірное описаніе и всемірная исторія находятся оттого на той-же степени эмпиризма: подчинивъ мыслящей разработкѣ физическія явленія и историческія происшествія, подымаясь умозаключеніями къ причинамъ ихъ, становившься болѣе и болѣе проникнутымъ древней вѣрою въ первобытную, внутреннюю необходимость, господствующую надъ всякими движеніями духовныхъ и матеріальныхъ силъ, заключенныхъ въ кругахъ, вѣчно обновляющихся и только періодически расширяющихся или съуживающихся. Эта необходимость, это таинос, непреложное сплетеніе вещей, это періодическое возвращеніе, послѣдовательное развитіе формъ, явленій, происшествій, составляютъ сущность природы, въ обѣихъ сферахъ ея бытія, матеріальнаго и духовнаго, составляютъ природу, послушную первому данному побужденію. Послѣдняя цѣль опытныхъ наукъ есть отысканіе законовъ и послѣдовательное постепенное обобщеніе ихъ.

Космосъ А. Гумбольта, пер. Фролова.



Franz Kugler

N d Büste v B Afinger mod v A Hennel

ФРАНЦЪ КУГЛЕРЪ.

РУКОВОДСТВО

КЪ

ИСТОРІИ ЖИВОПИСИ

СО ВРЕМЕНЪ КОНСТАНТИНА ВЕЛИКАГО.

ТРЕТЬЕ ИЗДАНІЕ,

вновь пересмотрѣнное съ втораго изданія, обработаннаго докторомъ Яковомъ Буркгардтомъ, и дополненное барономъ Гуго фонъ Бломбергъ.

ПЕРЕВОДЪ СЪ НѢМЕЦКАГО

И. К. Васильева.

Изданіе К. Т. Солдатенкова.

СЪ ПОРТРЕТОМЪ АВТОРА.

МОСКВА.

ТИПОГРАФІЯ ГРАЧЕВА И КОМП., У ПРЕЧИСТЕНСКИХЪ ВОР., Д. ШИЛОВОЙ.

1872.

LIBRARY
FEB 6 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

ND
50
K76
1872

При переводѣ Руководства къ Исторіи Живописи Ф. Куглера мы воспользовались примѣчаніями и дополненіями англійскаго перевода этого сочиненія, изданнаго Истлэкомъ и обнимающаго италіянскія школы до исхода XVII-го столѣтія (Handbook of Painting etc. edited with notes by sir Charles L. Eastlake, F. R. S. New edition, 1867 London). Желаніе придать нашему переводу больше полноты, насъ побудило включить въ него многія, и отчасти довольно пространныя извлеченія изъ приведеннаго сочиненія, и мы полагаемъ что для русскихъ читателей не лишены будутъ интереса взглядъ и замѣчанія англійскаго издателя, удачно дополняющія мысли автора въ особенности относительно христіанскаго искусства первыхъ вѣковъ и Рафаэлевой эпохи.

Перев.

ПРЕДИСЛОВІЕ КЪ ВТОРОМУ ИЗДАНІЮ.

Первое изданіе Руководства къ Исторіи живописи съ временъ Константина великаго вышло въ 1837 году. Съ тѣхъ поръ прошло десять лѣтъ, срокъ незначительный для развитія науки, а между тѣмъ точка зрѣнія автора этой книги, какъ и научная разработка искусства и вообще исторіи искусства измѣнились во многихъ отношеніяхъ.

Мы тогда не вполнѣ ясно сознавали, что находились еще при исходѣ того періода, начало котораго ознаменовано было книгою Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders. (Сердечныя излія отшельника, любителя искусствъ, 1797), имѣвшею громадное вліяніе на общій способъ пониманія искусства. Наши дѣятельныя школы живописи праздновали послѣднее цвѣтущее время того художественнаго направленія, которое мы обыкновенно называемъ романтическимъ. Поэтическій интересъ, и многочисленные, достойные вниманія результаты изслѣдованій дилетантовъ, передъ нами раскрыли богатый міръ средневѣковыхъ художественныхъ твореній. Наука мало-по-малу пріобрѣла твердыя точки соединенія для исторіи средневѣковаго искусства; плодомъ этихъ стремленій явилось, но значительно опередившее ихъ, сочиненіе Румора «Italienische Forschungen». (изслѣдованія объ Италіи).

Новыя взгляды и изслѣдованія не совмѣщались уже съ прежними понятіями, какіе напр. излагалъ Ланци въ своей Исторіи итальянской живописи. Ощущалась потребность въ наглядномъ обзорѣ искусства, въ которомъ и новому также отведено бы было слѣдующее имъ мѣсто. Съ этой цѣлью задумано было мною это Руководство. Оно составилось изъ листковъ, написанныхъ мною первоначально для собственныхъ научныхъ занятій, а въ послѣдствіи служившихъ конспектами для публичныхъ чтеній. Неоднократныя путешествія, и въ особенности путешествіе совершенное недавно по Италіи, доставили мнѣ отрадный случай обогатить значительную часть моего описанія свѣжими личными наблюденіями. Книга эта, я долженъ теперь признаться, была докончена и издана мною съ нѣкоторой торопливостью. Сни схожденіе публики, быть можетъ и всеобщая потребность и свѣжесть изложенія, — все это вмѣстѣ, недало автору поплатится за его смѣлость. Вскорѣ

книга его была благосклонно принята публикою; но Франціи, цѣлые отдѣлы изъ нея были переведены для журналовъ, хотя безъ указанія источника; въ Англіи, явился переводъ, дополненный примѣчаніями, и первая часть котораго, обнимающая итальянскую живопись, украшена именемъ издателя его, Истлэка (Eastlake).

Между тѣмъ, усердно продолжаемы были изслѣдованія по исторіи искусства. Книга и отдѣльныя статьи успѣшно обогащались матеріалами, въ особенности по отношенію къ болѣе темнымъ эпохамъ исторіи живописи. Впрочемъ, и общая точка зрѣнія стала другою. По мѣрѣ того какъ научный взглядъ становился свободнѣе, сужденіе многосторонѣе и безпристрастнѣе, также явственнѣе стало сознаваться всѣми, что способъ пониманія упомянутаго романтическаго періода насъ задержалъ въ слишкомъ тѣсныхъ границахъ, которыя даже лѣтъ десять тому назадъ, еще не были повсюду порваны. Мы все болѣе склонялись къ тому, что во всемъ признаваемомъ нами тогда положительною истиною, мы признавали право, обусловливаемое только особыми обстоятельствами того времени, и многому, что тогда отвергали, мы придавали исключительное и отчасти даже весьма важное значеніе. Мало-по-малу должны были уменьшиться какъ горячее пристрастіе, такъ и почти намѣренная холодность съ которыми усвоиваемы были то и другое направленіе.

Съ своей стороны, я по возможности старался содѣйствовать дальнѣйшему развитію науки. Мое «Руководство къ исторіи искусства» (1842), главнымъ образомъ основано было на указанномъ выше, болѣе свободномъ способѣ пониманія, вытекавшемъ преимущественно изъ общаго взгляда на исторію искусства и культуры. Это есть то направленіе, на которое указываетъ великій учитель науки въ словахъ, выставленныхъ нами на заглавномъ листѣ этого втораго изданія Исторіи живописи, дабы ими покрайней мѣрѣ новозможности точнѣе опредѣлить сущность новаго стремленія.

Уже съ нѣкотораго времени ощущалась потребность въ новомъ изданіи Исторіи живописи, и хотя относящіеся сюда отдѣлы въ общемъ «Руководствѣ къ Исторіи искусства» содержали уже въ себѣ предъуготовительныя для этого работы, тѣмъ немѣнѣе я не пропускалъ случая постоянно собирать новые матеріалы. Кромѣ многочисленныхъ свѣденій, полученныхъ мною отъ посторонникъ лицъ, я, во время недавнихъ частыхъ путешествій, а въ особенности въ продолжительное пребываніе мое въ средне-и нижне-прирейнскихъ областяхъ, успѣлъ сдѣлать много самостоятельныхъ наблюденій надъ предметами находящимися въ названныхъ мѣстахъ. Между тѣмъ внѣшнія обстоятельства мнѣ не позволили приняться самому за такой обширный трудъ. И вынужденъ былъ поручить его чужимъ рукамъ. Послѣ многихъ и тщетныхъ попытокъ, мнѣ наконецъ удалось найти сродственнаго мнѣ по-духу преемника, на котораго я могъ вполнѣ положиться относительно переработки этого сочиненія. Будучи давно уже знакомъ съ моими убѣжденіями и моимъ способомъ пониманія, онъ въ то же время способенъ былъ внести въ этотъ трудъ результаты своихъ самостоятельныхъ наблюденій и знаній. Сколько было возможно мы везде общими совѣтами старались согласовать свои мнѣнія относительно необходимыхъ измѣненій и прибавленій.

Итакъ, въ заключеніе мнѣ остается только желать, чтобы эта книга, въ ея новомъ и измѣненномъ видѣ, также удовлетворила измѣнившимся требованіямъ времени, и чтобы она была принята съ такимъ же внимательнымъ снисхожденіемъ, какимъ удостоивались были мои прежніе труды.

Ф. Куглеръ.

Берлинъ, 1 Мая 1847.

Принявъ на себя обработку Куглерова «Руководства къ исторіи живописи», я принужденъ къ предъидущему прибавить нѣсколько словъ отъ себя. Благосклонные критики вѣроятно извинятъ, если при всемъ моемъ стараніи мнѣ не удалось вездѣ соблюсти полнаго единства со стилемъ и способомъ изложенія перваго изданія. Быть можетъ, съ большимъ правомъ меня нѣкоторые упрекнутъ за неравномѣрное растяженіе этой книги, и найдутъ несправедливымъ, что отдѣлы о древнихъ мозаикахъ, о византійцахъ, о сѣверной живописи въ XIV и XV столѣтіяхъ, и началахъ новѣйшаго италіянскаго искусства значительно увеличены сравнительно съ другими, даже болѣе важными отдѣлами. Однако, придавая изложенію нашему больше полноты, намъ нельзя было соображаться единственно художественнымъ достоинствомъ или количествомъ предметовъ извѣстнаго періода; мы должны были вмѣстѣ съ тѣмъ тоже стремиться къ тому, чтобы книга наша представляла полезное руководство къ исторіи культуры, въ которое также включены бы были менѣе развитыя и разрозненныя явленія, и сверхъ того тоже должно было мѣсто преданію, какъ одному изъ свидѣтельствъ о духѣ извѣстнаго столѣтія. Съ другой стороны встрѣчаются періоды, какъ напр. XVII столѣтіе, въ которыхъ любитель искусства, уяснивъ себѣ предварительно общую точку зрѣнія, самъ въ состояніи найти дорогу, и искусство, расширяясь въ предѣлахъ своихъ, само уже предписываетъ историку ограничиться выборомъ самыхъ характерическихъ мастерскихъ произведеній. Наконецъ, скажемъ и то, что въ нашъ планъ никогда не входила внѣшняя полнота.

Относительно измѣненій въ расположеніи этой книги, слѣдующемъ въ общемъ распредѣленію принятому Куглеромъ въ его Руководствѣ къ Исторіи искусства, мы вполнѣ расчитываемъ на благосклонность читателей. Преимущества которыя повидимому для справокъ представляло дѣленіе живописи на италіянскую и неиталіянскую, казались намъ сравнительно не такъ важными, какъ высшія, историческія условія, требовавшія синхроническаго распредѣленія, основаннаго не исключительно только на народностяхъ, но также на внутренней связи художественнаго развитія. Упомянутое раздѣленіе на два отдѣла могло бы казаться умѣстнымъ только по отношенію къ весьма значительному различію существующему между италіянскою и неиталіянской живописью въ началѣ XVI-го вѣка, но отнюдь не въ отношеніи къ живописи предшествовавшей этому времени, или слѣдующей за нимъ. Такъ

напр. XVII-ое столѣтіе для насъ будетъ вполнѣ яснымъ лишь тогда, когда мы въ совокупности будемъ разсматривать, какъ итальянскихъ эклектиковъ и натуралистовъ, такъ и испанцевъ и нидерландцевъ. Для бо́льшаго удобства справокъ мы приложили въ концѣ этой книги краткое указаніе различныхъ школъ.

Прибавленные мною новые матеріалы, (въ тѣхъ случаяхъ когда мои собственныя наблюденія оказывались недостаточными), я заимствовалъ изъ весьма различныхъ источниковъ. Кромѣ сочиненій Шнаазе, Вааг е на, Пассавана, Эмерикъ-Давида, Грюнэйзена, Кинкеля и мн. др., я воспользовался въ особенности цѣлымъ рядомъ драгоцѣнныхъ замѣтокъ, помѣщенныхъ въ книжкахъ послѣднихъ годовъ издаваемаго Коттою Художественнаго листка, въ числѣ коихъ самыми полезными для меня были статьи Пассавана, Ваагена, Э. Фёрстера, Гайе и другихъ; изъ Гайе'ва Картеджіо я дополнилъ важнѣйшіе факты; относительно Испаніи, я воспользовался сочиненіями Віардо́, а для Брабанта Гименса. Стоило не мало труда переложить на языкъ готоваго уже сочиненія результаты столь различнаго происхожденія, и вмѣстѣ съ тѣмъ слить въ одно цѣлое еще множество замѣтокъ первоначальнаго автора и многочисленныя, личныя путевыя наблюденія. Если, заимствуясь изъ произведеній другихъ, быть можетъ, въ иномъ мѣстѣ я не всегда съумѣлъ выбрать самое существенное, я напередъ прошу извиненія у господъ ученыхъ, которымъ наука обязана названными драгоцѣнными матеріалами. Ежели же я не воспользовался сочиненіемъ Розини при обработкѣ древнѣйшей итальянской живописи, то отнюдь не изъ пренебреженія къ трудамъ этого ученаго, но потому только, что его свое образная система далеко не вездѣ принята даже въ самой Италіи, и притомъ положительно потребовалабы повѣрки на мѣстѣ; но согласенъ съ мнѣніями этого автора довѣряясьсобственной нашей памяти, мы сочли слишкомъ большою самонадѣянностью съ нашей стороны. Зато въ высшей степени полезнымъ для меня былъ по обилію драгоцѣнныхъ примѣчаній нѣмецкій переводъ Вазари, изданный Шорномъ и Э. Фёрстеромъ. Въ заключеніе я долженъ принести мою искреннюю благодарность нѣкоторымъ друзьямъ сочувствовавшимъ этому сочиненію. Г. Д-ръ Штиглицъ въ Венеціи мнѣ доставилъ цѣлый рядъ важныхъ дополненій; г-ну архиваріусу Юго́ въ Кольмарѣ я обязанъ многими замѣтками; но изо всѣхъ наиболѣе я признателенъ г-ну профессору Ваагену въ этомъ городѣ, сочиненіями котораго я пользовался, и никогда не отказывавшему мнѣ въ благосклонныхъ устныхъ совѣтахъ.

Д-ръ. Як. Буркгардтъ.

Берлинъ 1 Мая 1847.

ПРЕДИСЛОВІЕ КЪ ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНІЮ.

Почти двадцать лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ какъ вышло второе изданіе Руководства къ Исторіи живописи. Не одна драгоцѣнная картина, вмѣстѣ съ именемъ ея автора въ продолженіи этого времени была спасена отъ пренебреженія и забвенія; но съ другой стороны, не мало также произведеній изчезло безъ слѣда или погибло. Значительное количество картинъ перенесено въ другія мѣста, или перешло въ руки другихъ владѣльцевъ, многія картины носятъ другія названія; наконецъ, цѣлыя собранія картинъ раздроблены, и въ замѣнъ ихъ образовались новыя.

Главнымъ образомъ въ виду этихъ и подобныхъ измѣненій я старался по возможности сохранить въ этомъ Руководствѣ оцѣненные всѣми удобное расположеніе и достовѣрность фактовъ. Трудность такой задачи по отношенію къ области всего древняго искусства, и разнородность разбросанныхъ пособій копіи я долженъ былъ пользоваться, все это да послужитъ мнѣ въ извиненіе, если не вездѣ я достигнулъ желаемой цѣли. Съ другой стороны мнѣ также была чужда всякая мысль, чтолибо измѣнить въ превосходномъ внутреннемъ расположеніи этой книги, или въ чемълибо противорѣчить основнымъ убѣжденіямъ или взглядамъ покойнаго автора, или почтеннаго предшественника моего по пересмотру этой книги. Даже относительно многихъ отдѣльныхъ пунктовъ, въ которыхъ, благодаря новѣйшимъ изслѣдованіямъ, неопровержимая истина фактовъ замѣнила остроумныя предположенія, я ограничился указаніемъ на нихъ въ примѣчаніяхъ.

Въ третьемъ изданіи своего Руководства къ Исторіи искусства, Куглеръ основательно самъ уже отказался отъ попытки замѣнить общепринятое и знакомое всякому названіе «готическій», словомъ «германскій», непредставлявшимъ далеко такого опредѣленнаго значенія (см. стр. 115).

Относительно сѣвернаго искусства XV столѣтія, въ которомъ еще во второмъ изданіи потребовались наибольшія измѣненія, потомъ и въ другихъ еще мѣстахъ, я нашелъ нужнымъ,—соблюдая надлежащую осторожность,—идти далѣе автора и кое что дополнить и переставить.

Двадцать лѣтъ послѣдовательнаго развитія во всѣхъ областяхъ живописи потребовали совершенной переѣлки прежней пятой (а теперь шестой) книги, относительно которой мы въ особенности расчитываемъ на снисхожденіе кри-

тиковъ. Вопервыхъ, въ виду изобилія матеріаловъ и тѣснаго объема предоставленнаго намъ мѣста, вовторыхъ потому, что взявшій на себя обязанность обработки, самъ принадлежитъ къ числу практическихъ художниковъ, и быть можетъ менѣе способенъ дать надлежащаго вѣса своему взгляду на предметъ.

Прилагаемый при этомъ портретъ Куглера съ его бюста, изваяннаго искусной рукою Бернгарда Афингера, и недавно поставленнаго друзьями и почитателями покойнаго въ портикѣ «новаго» берлинскаго музея, равно также краткій біографическій очеркъ Куглера, составленный близкимъ его другомъ Фридрихомъ Эггерсомъ, надѣемся, будутъ пріятною для читателей придачею къ этой книгѣ.

Г-мъ тайному совѣтнику Д-ру. Ваагену, профессору Д-ру. Эггерсу, какъ и Д-ру. А. Вольтманну приношу искреннюю благодарность за ихъ благосклонную и дружескую поддержку.

Баронъ Гуго фонъ Бломбергъ.

Берлинъ, Октябрь 1863.

ФРАНЦЪ ТЕОДОРЪ КУГЛЕРЪ.

ОЧЕРКЪ ЕГО ЖИЗНИ.

составленный

ФРИДРИХОМЪ ЭГГЕРСОМЪ.

Всѣ замѣчательныя событія и произведенія для насъ и грядущихъ поколѣній, возбуждаютъ въ современникахъ и потомствѣ естественное желаніе узнать ближе и самыя личности, отъ коихъ возникли тѣ произведенія, и равно и тѣ обстоятельства, которыя были поводомъ къ ихъ возникновенію. Въ самыхъ народныхъ преданіяхъ хранится историческое чувство, которое, хотя и по смерти, спѣшитъ жизнеописаніемъ отдать дань своимъ національнымъ дѣятелямъ, и тѣмъ соорудить имъ достойный памятникъ. Чѣмъ болѣе гдѣлибо дѣятельность созидаетъ сама себѣ собственный памятникъ, тѣмъ охотнѣе мы изучаемъ и даже исполняемъ памятники посторонніхъ людей, передавая тѣмъ потомству живую объ нихъ память.

Францъ Куглеръ, на своемъ поприщѣ былъ однимъ изъ самыхъ дѣятельныхъ мужей. Онъ первый передъ глазами нѣмецкой націи воздвигнулъ полное зданіе всеобщей исторіи искусства; онъ первый также принесъ ей въ даръ исторію отдѣльной отрасли искусства, исторію живописи, и эта книга, непревзойденная до настоящаго времени, стала до такой степени необходимымъ пособіемъ для занимающихся изложеннымъ въ ней предметомъ, что потребовалось издать ее вновь, и въ видѣ болѣе соотвѣтствующемъ современному положенію художественныхъ изслѣдованій.

Мысль гг. издателей, приложить къ этой книгѣ описаніе жизненнаго поприща ея сочинителя вполнѣ справедлива, и такъ, здѣсь предлагается читателю пересмотрѣнная и дополненная статья, написанная мною вскорѣ послѣ смерти наставника моего и друга для литературной лѣтописи «Unsere Zeit», (Наше время).

Францъ Теодоръ Куглеръ родился въ Штеттинѣ 19 Января 1808 г. Отецъ его, купецъ и консулъ Іоаннъ Георгъ Эммануилъ Куглеръ, отличался природными дарованіями и образованіемъ, и среди многообразной практической дѣятельности, всегда со свѣтлымъ взглядомъ стремился къ прекрасному, и какъ у себя въ домѣ, такъ и въ близкомъ отъ города помѣстьѣ, онъ любилъ окружать себя пріятнымъ обществомъ, услаждая свой досугъ по

преимуществу музыкою и поэзіею. Такимъ образомъ способность къ музыкѣ, пробудившаяся еще въ раннихъ лѣтахъ у Франца, (третьяго дитяти въ Куглеровой семьѣ), впервые въ родительскомъ домѣ нашла обильное поощреніе, и Францъ будучи еще мальчикомъ, уже слылъ за маленькаго виртуоза на валторнѣ. Величайшимъ наслажденіемъ было для него оглашать воздухъ звуками своего инструмента, въ особенности катаясь на лодкѣ по водѣ между лѣсистыми берегами. Въ тоже время онъ упражнялъ пѣніемъ прекрасный природный голосъ, изъ котораго въ послѣдствіи выработался хорошій басъ. Вскорѣ не проходило уже ни одного общественнаго празднества, и въ особенности ни одного церковнаго концерта, въ которомъ онъ не участвовалъ либо въ хорѣ, либо какъ солистъ. Этому музыкальному направленію впервые положилъ твердое основаніе старый дядя, директоръ музыки В. Гаакъ, знатокъ старой музыкальной школы; а къ этому въ зрѣлыхъ уже годахъ юности прибавилось еще болѣе основательное изученіе музыки а потомъ и контрабаса подъ руководствомъ Карла Лёве.

Также въ раннихъ еще лѣтахъ въ немъ пробудился талантъ и къ изобразительному искусству, но для изученія такого предмета родной его городъ не представлялъ достаточно средствъ. Несмотря на это молодой Францъ рѣшился на собственную руку испытать силы свои въ живописи масляными красками. Живописныя сельскія окрестности города возбудили его къ изученію природы, и часто до прихода въ школу часовъ въ 8 утра онъ уже успѣвалъ съ четырехъ часовъ трудиться въ школѣ природы. Хотя начинавшій живописецъ предоставленъ былъ самому себѣ, тѣмъ не менѣе одна копія сдѣланная имъ съ изображенія головы Христа вышла такъ удачна, что картина съ признательностью выставлена была въ церкви въ которую онъ ее пожертвовалъ при своей конфирмаціи.

Вскорѣ однако юный живописецъ съ утреннихъ прогулокъ своихъ сталъ приносить домой болѣе стиховъ, чѣмъ живописныхъ этюдовъ. Его поэтическое направленіе сблизило его съ однимъ изъ своихъ учителей Людвигомъ Гизебрехтомъ, и съ равнымъ ему по лѣтамъ товарищемъ Густавомъ Дройзеномъ. Первый преимущественно имѣлъ значительное вліяніе на его умственное развитіе.

Такая многосторонность талантовъ затрудняла для него выборъ поприща и въ особенности поприща художника, и потому, ища такъ сказать нейтральнаго исхода, онъ рѣшился посвятить себя филологіи. Въ сущности это было только оффиціальный предлогъ, прикрывавшій рѣшимость его удовлетворить склонности, которая имъ обладала именно въ то время, когда онъ долженъ былъ вступить въ университетъ, (около Пасхи, въ 1826 г). Средневѣковая поэзія привела его въ Берлинъ и свела съ Ф. фонъ-деръ Гагенъ, доставившимъ древнегерманской литературѣ право гражданства въ университетахъ. Вскорѣ образовались дружескія отношенія между учителемъ и ученикомъ. Первый изъ нихъ имѣлъ богатую библіотеку которая всегда была открыта для любознательнаго ученика, и хотя отношенія обоихъ не много подвинули впередъ критико филологическую сторону германской науки (вообще чуждую понятіямъ юности), за то съ другой стороны перетъ нимъ раскрылось во всемъ своемъ величіи обильный матеріалъ, и какъ художественныя такъ и

поэтическія наклонности молодаго человѣка находили въ самой наукѣ постоянно новое себѣ поощреніе. Для изданія миннезингеровъ онъ скопировалъ и срисовалъ факзимиле со старыхъ мелодій изъ рукописей миннезингеровъ, и со всѣхъ миніатюръ сдѣлалъ прорисовки. Его природное поэтическое творчество, на которое сильное вліяніе имѣлъ Гейне, вступившій въ это время на литературное поприще, благодаря связи своей съ истинно-романтическимъ искусствомъ сохранило чистоту и наивность чувства, предохранившія его отъ увлеченій въ которыя впалъ этотъ поэтъ. Съ другой стороны, вскорѣ установилась также связь съ музыкантами, и Куглеръ сталъ однимъ изъ самыхъ дѣятельныхъ членовъ тогдашней академіи пѣнія, процвѣтавшей подъ управленіемъ Цельтера. Кружокъ друзей одинаковаго съ нимъ образа мыслей, и въ числѣ ихъ Гройзенъ, Густавъ Комбетъ (впослѣдствіе извѣстный демагогъ и погибшій плачевной смертью въ сѣверномъ морѣ), и Вильг. Амад. Арендтъ (позже профессоръ исторіи въ Лёвенѣ), раскрывали передъ нимъ постоянно новые источники общаго научнаго образованія.

Такимъ образомъ музыка, живопись и поэзія, то поочередно, то всѣ три въ одно время, обладали этою художническою душою; пора пришла и для архитектуры заявить о своихъ правахъ. Во время путешествія, совершеннаго пѣшкомъ по Германіи осенью 1826 г., средневѣковые монументы зодчества преимущественно произвели глубокое впечатлѣніе на юнаго романтика, и когда въ слѣдовавшемъ за тѣмъ году онъ прибылъ въ Гейдельбергъ, пріобрѣтенныя имъ по этой части свѣдѣнія обогатились и расширились изученіемъ средненѣмецкихъ архитектурныхъ памятниковъ. Сверхъ того онъ продолжалъ свои берлинскія, болѣе эклектическія научныя наслѣдованія, проводилъ цѣлые дни въ библіотекѣ надъ рукописями древненѣмецкой поэзіи, привлекаемый столько же картинными украшеніемъ ихъ, сколько ихъ содержаніемъ, и прилежно срисовывая изъ нихъ миніатюры и арабески. Онъ участвовалъ въ обществѣ пѣвцовъ управляемомъ Тибо, гдѣ съ особенною любовью изучалась старая итальянская музыка, и съ жадностью вдыхалъ въ себя духъ поэзіи среди горъ и долинъ, въ лѣсахъ и при рѣкахъ. Между тѣмъ Куглеръ также во время незначительныхъ экскурсій въ загородную прекрасную природу находилъ пищу для ума. Отъ пожелтѣлыхъ пергаментныхъ листовъ рукописей, надъ которыми онъ совершенно углублялся въ міръ поэтовъ и живописцевъ, взоръ его обращался къ современнымъ имъ монументальнымъ созданіямъ, листами которыхъ являются столбы и стѣны архитектоническихъ памятниковъ, составляющихъ съ своей стороны также, ритмически расположенныя художественныя произведенія, какъ и стихотворенія съ украшающими и дополняющими ихъ плящными миніатюрами. Художественно-историческій интересъ здѣсь обусловливался еще, съ одной стороны поэтически историческимъ характеромъ, съ другой, наивной радостью о многообразной средневѣковой орнаментикѣ. Нѣсколько весьма любопытныхъ и замѣчательныхъ примѣровъ этихъ предуготовительныхъ работъ, какъ ихъ въ послѣдствіи Куглеръ самъ называлъ, и о настоящей цѣли которыхъ онъ пока самъ не имѣлъ яснаго понятія, приведены имъ въ его «мелкихъ сочиненіяхъ» (Kleine Schriften).

Моне, Крёйцеръ и Шлоссеръ были его наставниками, онъ слушалъ лекціи ихъ съ любовью и пользою. Особенное и сердечное дружеское отношеніе соединяло его съ Карломъ Розенкранцомъ, философскій способъ воззрѣнія

котораго весьма удачно дополнялъ его собственное направленіе, вытекавшее изъ непосредственнаго впечатлѣнія и быстраго, мѣткаго наблюденія. Въ хорошіе лѣтніе дни они часто послѣ обѣда ходили на развалины замка, и тамъ, лежа на травѣ и созерцая эфирное пространство сквозь листву зеленыхъ деревъ, Розенкранцъ передъ другомъ развертывалъ свою философскую научную систему, прерываемый и возбуждаемый скептическими возраженіями и вопросами юнаго историка.

Передъ возвращеніемъ своимъ въ Берлинъ осенью 1827 г. онъ предпринялъ путешествіе пѣшкомъ продолжавшееся четыре недѣли. Посѣщеніе Ансельма Фейербаха въ Шпейерѣ, бывшаго въ то время преподавателемъ при тамошней гимназіи, послужило ему новымъ поощреніемъ въ его художественно-научныхъ стремленіяхъ, и положило начало сердечному личному отношенію къ рано умершему другу. Замѣчательный Шпейерскій соборъ и прочія монументальныя созданія главныхъ мѣстъ средневѣковаго искусства привлекли юнаго путешественника еще болѣе углубиться въ изученіе старины, что съ другой стороны только увеличило въ немъ неопредѣленность понятій о будущей внутренней и внѣшней цѣли его жизни. Приняться-ли ему за исключительное развитіе какого либо изъ природныхъ художественныхъ талантовъ и сдѣлаться художникомъ, или посвятить себя научнымъ занятіемъ, и какимъ именно?— При такихъ обстоятельствахъ Куглеръ остановился на искусствѣ которое въ это время его занимало, и къ тому-же преимущественно передъ другими искусствами имѣетъ самую близкую связь съ практическими науками,—на Архитектурѣ. Это единственное изъ сродственныхъ между собою искусствъ для котораго закономъ положено испытаніе въ научномъ знаніи, и поэтому почитаемое прибыльнымъ. При преобладавшемъ въ это время въ молодомъ человѣкѣ пристрастіи къ архитектурному искусству, весьма естественно что онъ добился поступленія въ королевскую архитектурную академію, желая такимъ образомъ узаконить избранное имъ положительное поприще. Здѣсь, въ это самое время Вильгельмъ Шпиръ вдохновленнымъ и краснорѣчивымъ словомъ передъ учениками своими началъ раскрывать богатые результаты научнаго путешествія, и его чтенія о греческой архитектурѣ произвели глубокое впечатлѣніе на Куглера. Между тѣмъ университетскія занятія молодаго человѣка продолжались своимъ порядкомъ, прежнія музыкальныя отношенія опять возобновились, и сближеніе съ Феликсомъ Мендельсономъ, съ которымъ онъ познакомился зимою, ему доставило доступъ въ кружокъ образованныхъ людей, который въ это время собирался около высокодаровитаго члена Мендельсонова семейства. Къ этому прибавилось еще другое знакомство которому суждено было во многихъ отношеніяхъ имѣть для него важныя послѣдствія. Еще до этого времени Куглеръ многократно пробовалъ свои силы въ композиціи пѣсенъ. Переложеніе на музыку пѣсней Шамиссо сблизило его съ этимъ поэтомъ, и вскорѣ онъ сталъ пріятнымъ и постояннымъ гостемъ въ его домѣ. Здѣсь, поэтическое стремленіе его получило свѣжую пищу, и встрѣча его съ Гейне, и частыя свиданія съ нимъ, совпадающія именно съ этою порою, возбуждали въ немъ стремленіе къ самобытному поэтическому творчеству. Между тѣмъ онъ не оставлялъ занятій по изобразительнымъ искусствамъ и архитектурѣ, и поддерживалъ близкія и дружественныя отношенія свои съ архитекторомъ Генрихомъ Штраккомъ, и Роосер-

томъ Рейникомъ, живописцемъ-поэтомъ и часто встрѣчался съ Илюддеманномъ, Драке, фонъ Квастомъ, Петцелемъ, Ритшелемъ, Ад. Шредтеромъ и прочими членами этого кружка. Весьма понятно что при такихъ обстоятельствахъ практическія занятія архитектурою для него оставались одною лишь внѣшнею обязанностью. Тѣмъ не менѣе весною 1829 года, Куглеръ сдалъ экзаменъ по топографіи, а лѣто провелъ въ Штетинѣ съ цѣлью практически ознакомиться съ строительнымъ искусствомъ. Но какъто невольно онъ слишкомъ мало увлекался внѣшнею стороною дѣла, и опять погрузился въ собственный внутренній міръ, все еще исполненный недоумѣній и колебаній, и наконецъ по собственному опыту убѣдился, что однимъ только умствованіемъ не рѣшается вопросъ о призваніи человѣка. Осенью онъ возвратился опять въ Берлинъ съ тѣмъ чтобы продолжать архитектурныя занятія, или точнѣе сказать, дабы опять войти въ обычную свою стихію, которая не замедлила его охватить всею своею могучею полнотою и притягательною силою. На ряду съ занятіями подъ руководствомъ Риттера, Бернарди, Ф. фонъ Раумера и Бёка, возобновилась опять вся прежняя поэтическая, музыкальная и художественная жизнь старыхъ кружковъ, отчасти расширившихся въ этотъ промежутокъ времени. Францъ Куглеръ даже тѣснѣе примкнулъ къ изобразительному искусству, и сообща съ живописцами дѣлалъ весьма серьозныя этюды съ натуры. Онъ и другъ его Рейникъ были душею и главными двигателями всѣхъ извѣстныхъ прекрасныхъ праздниковъ художниковъ, о которыхъ доселѣ разсказываютъ старшіе изъ нихъ. При этомъ случаѣ возникли также веселыя художническія пѣсни, помѣщенныя въ послѣдствіи обоими друзьями въ изданномъ ими (1833 г. въ Берлинѣ) «пѣсенникѣ нѣмецкихъ художниковъ». (Liederbuch für deutsche Künstler).

Три искусства, оспаривавшія другъ у друга молодаго архитектора, мирно соединились вмѣстѣ въ изданномъ въ 1830 году въ Берлинѣ «Альбомѣ» (Skizzenbuch). Сюда вошли, сливаясь съ текстомъ пѣсней, музыкальныя композиціи къ стихотвореніямъ Гейне и Шамиссо, и фантастическія, арабесковыя радировки работы самого Куглера, обличающія при всей романтической мечтательности самое простое, здравое и задушевное чувство природы. Въ стихахъ и мелодіяхъ по преимуществу слышится нѣмецкая народная пѣснь, и именно душа ея, но не внѣшняя только, условная форма. Вышедшая въ 1830 году въ Берлинѣ тетрадь «Denkmaler der bildenden Kunst im Mittelalter in den preussischen Staaten»; (памятники средневѣковаго изобразительнаго искусства въ прусскихъ владѣніяхъ), въ тòже время можетъ служить свидѣтельствомъ, что Куглеръ среди пріятностей художнической практики, неуклонно продолжалъ съ любовью заниматься изученіемъ историческихъ средневѣковыхъ памятниковъ. Онъ не только срисовывалъ и дѣлалъ факзимиле съ любимыхъ имъ миніатюръ картинныхъ рукописей, но—«со страстью, доходившей до упрямства, онъ принялся раскапывать сокровища древности забытыя мірской суетою въ окрестностяхъ Берлина, на почвѣ, которая не считалась особенно богатою историческими памятниками». (Kleine Schriften, I. 101). Результаты своихъ изслѣдованій, предпринятыхъ имъ часто не взирая на самую неблагопріятную погоду, онъ помѣщалъ въ Ледебуровъ Историческій Архивъ («Archiv für die Geschichtsk. des preuss. Staats»). Онъ же и составилъ объяснительный текстъ къ прекрасному со-

чиненію Штракка и Мейергейма: «Architektonische Denkmäler der Altmark Brandenburg, in malerischen Ansichten aufgenommen» (Архитект. памятники Бранденб. марки и пр.), вышедшее въ четырехъ тетрадяхъ съ мастерски исполненными литографическими рисунками.

Какъ часто въ подобныхъ случаяхъ, любви суждено было разшевелить его изъ этихъ хотя живыхъ и пріятно-серьозныхъ, но тѣмъ не менѣе безцѣльныхъ занятій, не представлявшихъ къ томуже и прочной будущности. Склонность, смутная въ продолженіи долгаго времени, но постепенно усилившаяся и окрѣпнувшая, къ красивой дочери г-на Гитцига, съ которою Куглеръ познакомился въ домѣ Шамиссо, до крайности увеличила въ немъ внутренній разладъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ окончательно принудила его выйти изъ своей нерѣшительности. Охота и подготовка къ практическимъ занятіямъ архитектурою, равнялись склонности его къ филологіи, а здѣсь именно впервые обнаружилась способность его обобщать, округлять и завершать излагаемые имъ предметы, столь часто выказывавшаяся въ послѣдствіи. Все, что дотолѣ его возбуждало, что онъ зналъ и умѣлъ, онъ рѣшился, уступая личному направленію и склонности, въ совокупности изложить т. е. представить историческую картину художественной практики преимущественно въ средніе вѣка.

Окончивъ курсъ въ университетѣ, и спѣша исполненіемъ послѣдней формальности, онъ лѣтомъ 1831 г. представилъ диссертацію свою: „De Werinhero, saeculi XII monacho Tegernseensi, et de picturis minutis, quibus carmen suum theotiscum de vita B. V. Mariae ornavit" въ которой въ краткихъ и живыхъ чертахъ представлены судьбы Тегернзескаго монастыря, заслужившаго особенную извѣстность разработываніемъ наукъ и искусства съ направленіемъ къ полезному и изящному. Изо всѣхъ представителей такой дѣятельности, самымъ даровитымъ, ученымъ и смышленымъ былъ монахъ Верингеръ III, и въ числѣ свидѣтельствъ его трудолюбія, первое мѣсто занимаетъ его поэма о житіи Пр. Дѣвы, украшенная рисунками его собственной работы. Это произведеніе составляетъ средоточіе и главное содержаніе Куглеровой диссертаціи, вокругъ которыхъ авторъ проводитъ дальнѣйшія историческія изслѣдованія.

Обручившись съ своею невѣстою, молодой докторъ принялся за исполненіе задуманнаго имъ плана съ тѣмъ рвеніемъ которому до самой его смерти удивлялись всѣ его друзья, и въ продолженіи долгаго времени онъ приносилъ въ жертву бо̀льшую часть ночей своихъ. Все чему положено было основаніе предъидущими занятіями, все остававшееся недоконченнымъ, онъ теперь сталъ тщательно разработывать по собственнымъ изслѣдованіямъ. По части художественно-исторической критики образцомъ его былъ Руморъ, съ которымъ въ послѣдствіи лично познакомился. Послѣ этихъ серіозныхъ трудовъ онъ предпринялъ осенью 1832 года довольно значительное и основательное путешествіе съ ученою цѣлью по Германіи. Начитавшись вдоволь книгъ, его тянуло опять къ личному, живому наблюденію. Въ Магдебургѣ, Гальберштадтѣ, Госларѣ, Пфорцгеймѣ, Аугсбургѣ и Бамбергѣ онъ изслѣдовалъ церковныя зданія и памятники, а въ библіотекахъ въ Касселѣ, Карлсруэ,

Штуттгартѣ, Мюнхенѣ, Камберѣ и Дрезденѣ рукописи и миніатюры. Добытыя имъ свѣдѣнія, съ приложеніемъ многихъ рисунковъ собственной его руки, помѣщены въ первомъ томѣ собранныхъ имъ въ послѣдствіи «Kleine Schriften». Въ пребываніе свое въ Мюнхенѣ онъ успѣлъ близко сойтись и подружиться съ Людвигомъ Шорномъ, бывшимъ въ то время издателемъ періодическаго изданія «Художественнаго листка» «Kunstblatt».

Весною слѣдующаго года, (1833) онъ былъ опредѣленъ въ должность приватдоцента при университетѣ и основалъ повременное изданіе: «Museum, Blätter für bildende Kunst», въ которое въ продолженіи пяти лѣтъ помѣщалъ много наблюденій и изслѣдованій, составляющихъ драгоцѣнный матеріалъ для исторіи искусства, и тоже критическія статьи и замѣтки. Принявъ на себя сообща съ Е. Форстеромъ въ Мюнхенѣ по смерти Шорна (1842) редакцію журнала «Kunstblatt», онъ, какъ въ этомъ изданіи, такъ и въ замѣнившемъ его «Deutsches Kunstblatt» (1850—1858) безпрерывно трудился не взирая на прочія занятія. Подобный литературный проводникъ былъ необходимъ для Куглера, и отвѣчая природной потребности его, немедленно направлять изслѣдователей на открытый имъ новый путь, давалъ ему возможность, не теряя изъ-виду настоящаго, слѣдить за развитіемъ брошенныхъ имъ сѣмянъ. Какъ изслѣдователь онъ отличался основательностью, онъ не терпѣлъ слишкомъ рѣшительныхъ заключеній, смѣлыхъ и недоказанныхъ гипотезъ, и остроумной игры предметами. Онъ, который такъ много наблюдалъ, который одаренъ былъ такимъ яснымъ и глубокимъ взглядомъ на область своихъ знаній, который для другихъ освѣтилъ къ ней дорогу, онъ зналъ какой мракъ въ ней еще господствовалъ, и съ добродушною улыбкою встрѣчалъ самоувѣренныхъ ученыхъ дилеттантовъ. Какъ критикъ онъ отличался безпристрастіемъ, и держась извѣстнаго положенія, всегда въ общемъ умѣлъ стать на настоящую точку зрѣнія. Однако, ни занятія эти, ни состоявшаяся въ 1833 г. свадьба его, ему не помѣшали посѣщать литературный кружокъ который собирался въ домѣ Гитцига, и гдѣ именно въ это время вращались Шамиссо и Гауди.

Весною 1835 года въ Берлинѣ вышло его сочиненіе: «О полихроміи греч. архитект. и скульпт. и ея предѣлахъ» «Über d. Polychromie d. griech. Arch. u. Sculpt. u. ihre Grenzen». Готф. Земперъ въ эту пору возвратился съ своего ученаго путешествія по классическимъ землямъ, и привезъ съ собою свою теорію объ окрашиваніи положительно всѣхъ, даже самыхъ благороднѣйшихъ памятниковъ лучшаго періода; онъ излагалъ ученіе свое въ ученыхъ кружкахъ и возбуждалъ восторгъ и противорѣчіе. Вопросъ этотъ сталъ однимъ изъ самыхъ жгучихъ спорныхъ пунктовъ и Куглеръ рѣшился попытаться его разрѣшить. Нѣтъ сомнѣнія что истину слѣдовало искать между двумя крайностями, т. е. сплошной окраскою, и совершеннымъ отрицаніемъ окраски. Дѣло шло о томъ, какъ точнѣе поставить систему. Результатомъ его изслѣдованій было: что на всѣхъ существенныхъ частяхъ архитектуры оставляемъ былъ камень въ натуральномъ видѣ т. е. бѣлымъ, но что окрашиваемы были тѣ части, которыя не составляли одно съ корпусомъ зданія. Въ подтвержденіе этого простаго и вполнѣ правдоподобнаго предположенія, онъ вопервыхъ, приводилъ ясныя и безпристрастныя свидѣтельства пи-

сателей, изслѣдовавшихъ имъ, и потомъ указывалъ и на самый предметъ. Но здѣсь ученостью дѣло не рѣшалось, нуженъ былъ умъ, который вполнѣ успѣлъ сродниться съ внутреннимъ существомъ художественныхъ произведеній и ихъ понималъ. Весьма остроумно и убѣдительно заключеніе выводимое Куглеромъ изъ законовъ управлявшихъ формою и господствовавшихъ надъ ней, о законахъ которымъ подчиняемо было примѣненіе колеровъ. Статья эта произвела значительное дѣйствіе и въ то время примирила противоположныя мнѣнія. Въ доказательство глубокаго взгляда Куглера приведемъ, что 18 лѣтъ спустя, (1852), когда снова по тому же поводу возникнулъ вопросъ, Куглеръ цѣлымъ рядомъ дополнительныхъ статей и свидѣтельствъ подтвердилъ что его система въ основныхъ ея положеніяхъ доселѣ еще сохранила свое значеніе.

Но теперь наступило для Куглера время самому посѣтить обѣтованную землю искусствъ. Отчасти путешествіе это предпринято было имъ въ сообществѣ съ Гауди. Едвали кто-либо изъ людей побывавшихъ въ Италіи обладалъ большею подготовкою нежели онъ. Путешествіе продолжалось три мѣсяца, изъ коихъ только три недѣли посвящены были Риму, такъ что единственно благодаря этой подготовкѣ, да неусыпному прилежанію не устававшему съ утра до ночи, Куглеру возможно было въ такое короткое время усвоить себѣ въ главныхъ чертахъ богатый матеріалъ предлагаемый искусству и наукѣ въ Италіи, и стать наряду людей вполнѣ знакомыхъ съ этою главнѣйшей изъ художественныхъ странъ. Въ «Museum» Куглеръ помѣстилъ болѣе глубокія изслѣдованія свои о миланской школѣ, о древнихъ неаполитанскихъ живописцахъ и о живописцѣ Джентиле да Фабріано; послѣднія написаны были по поводу переведеннаго имъ сочиненія маркиза Риччи.

Первая изъ названныхъ статей содержитъ мѣткую и ясную характеристику Ліонарда и его школы. Весьма трогательно описаніе впечатлѣнія, какое на автора произвела «Тайная Вечеря». Вотъ его слова: «Вообрази себѣ друга, съ которымъ ты находился въ разлукѣ въ продолженіи многихъ лѣтъ; до тебя доходилъ слухъ, что болѣзни и старость сломили его силы, разрушили его прекрасныя, мужественныя формы; между тѣмъ, ты питалъ надежду, что при свиданіи съ нимъ ты всетаки услышишь знакомый, дружескій голосъ, что въ чертахъ его найдешь знакомое лицо, взглядъ и улыбки друга;—ты его видишь, но встрѣчаешься съ трупомъ, окровавленнымъ, истерзаннымъ, запачканнымъ! Краски колоссальной картины поблекли, отчасти сошли, или отпали мелкими частицами; стѣна напиталась влаги и грязи,—все это еще сносно. Но что дѣлаетъ невыносимымъ видъ этого произведенія, это многочисленныя, жалкія замалевки, которыя въ свою очередь выцвѣли какъ и цвѣта оригинала и выкрошились, и на каждомъ мѣстѣ путаютъ глазъ наблюдателя, нигдѣ не позволяя отличать формы. Я употребилъ всѣ средства къ которымъ обыкновенно прибѣгаютъ люди, когда стараются воскресить передъ взоромъ поврежденную картину; я смотрѣлъ на это произведеніе съ большаго и меньшаго разстояній, болѣе или менѣе прищуривъ глаза. Мнѣ казалось я вижу въ той либо другой части тѣла отдѣльныхъ фигуръ кое-что напоминающее первоначальныя формы, но всматрѣвшись поближе, придвинувъ глаза ближе къ картинѣ на одну только линію, все

таже жалость. Я не вытеръпѣлъ въ рефекторіи, заплатилъ кустоду приставленному для охраненія картины, и поспѣшилъ на открытый воздухъ. Долго еще я не могъ изгладить изъ памяти безотрадную впечатлѣнія, и нужна была вся ясность и прелесть незнакомаго тогда еще для меня юга, чтобы возвратить мнѣ прежнее спокойствіе и свѣжесть духа».

Досель рѣдкіе изслѣдователей обыкновенно простиралось не далѣе Неаполя, гдѣ райскія окрестности ихъ манили отъ искусства къ природѣ. Никто не думалъ о какихъ-либо живописцахъ, которые тамъ можетъ быть работали еще до Рафаэля и Сканьолетто. Куглеръ вывелъ изъ мрака сокровища катакомбъ и поставилъ въ настоящій ихъ свѣтъ тамошнія трулы Джіотто и неаполитанцевъ Симоне, Стефаноне, Колантоніо и другихъ, но преимущественно работы Антоніа Соларіо изъ Цингаро и его учениковъ. Замѣчательныя судьбы послѣдняго внушили Куглеру сюжетъ для милой повѣсти помѣщенной въ собраніи его беллетрическихъ сочиненій.

Главнымъ плодомъ путешествій Куглера по Италіи было его «Handbuch der Geschichte der Malerei von Konstantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit» 2 Bde. Berlin 1837. (Руководство къ Исторіи живописи отъ Константина великаго до новѣйшихъ временъ), выходящее нынѣ третьимъ изданіемъ. Это старательно составленныя изслѣдованія автора, обогащенныя личными его наблюденіями, собранныя и приспособленныя для художественно-историческихъ лекцій, которыя Куглеръ будучи учителемъ въ 1833-мъ году, потомъ профессоромъ при академіи въ 1835-мъ г. читалъ ученикамъ, и теперь въ видѣ сочиненія предлагаетъ публикѣ. Главное достоинство этого труда заключается въ мѣткой и сжатой характеристикѣ художниковъ. По цѣлесообразному расположенію своему оно можетъ служить отличнымъ указателемъ при обзорѣ картинныхъ собраній, и дѣйствительно оно стало необходимымъ путеводителемъ для всѣхъ желающихъ ознакомиться съ міромъ картинъ. Ничего подобнаго не было слѣлано до того времени, и благодаря этому труду добрь превратилась въ садъ, и сложенное въ кучу собраніе въ вышѣ приведенную въ порядокъ картинную галерею.

Въ числѣ его литературныхъ произведеній слѣдуютъ затѣмъ «Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg», (Berlin, 1838), изданное имъ сообща съ Ранке, и потомъ: «Beschreibung der Kunstschatze von Berlin und Potsdam». (2 Bde. Berlin 1838), съ приложеніемъ плана для устройства исторической галереи, и содержащее обширный матеріалъ для исторіи искусства по различнымъ направленіямъ мелкаго художественнаго производства.

Между тѣмъ предстояло новое путешествіе. Куглеръ постоянно смотрѣлъ на народные памятники искусства какъ на единый, великій музей, который, какъ онъ сложился въ теченіи времени, такъ и долженъ быть внесенъ въ лѣтописи исторіи, дабы во первыхъ изъ точнаго знанія всего находящагося на лицо выступала необходимость сохраненія и обнародованія собраннаго достоянія, послѣ чего уже можно бы было приступать къ воздвиганію зданія художественно-историческаго и культурнаго развитія. Померанія, страна неизвѣстная и неупомянаемая въ исторіи искусства, но какъ родина

собиравшагося предпринять путешествіе, влюбленъ для него любопытная, подвергнута была самому тщательному изслѣдованію по порученію Общества померанской исторіи и археологіи, въ которомъ Куглеръ состоялъ членомъ. Изъ простаго перечня памятниковъ составилась правильная «Исторія искусства Помераніи», (Pommerische Kunstgeschichte, Stettin 1840), представляющая собою образецъ «провинціальнаго обыска» (Provinzialsuchung), какъ ученые обыкновенно называютъ подобные научные объѣзды. Въ этомъ сочиненіи авторъ обнимаетъ всю культурную жизнь страны, и съ свойственнымъ ему основательнымъ знакомствомъ со всѣми отраслями искусства, съ одинаковымъ глубокимъ взглядомъ слѣдитъ за всѣми ея проявленіями, вездѣ наглядно выставляя самыя существенныя изъ нихъ, отъ самыхъ древнѣйшихъ и до новѣйшихъ временъ. Сочиненіе это съ прибавленіемъ къ нему многихъ собственноручныхъ рисунковъ автора и дополненіемъ (1853), вошло въ его «Kleine Schriften», (1. 652).

Занятія музыкою и поэзіею нѣсколько отодвинулись въ это время на задній планъ. Между тѣмъ, любя довести до конца начатое дѣло, Куглеръ въ 1840 г. издалъ свои «стихотворенія», (Gedichte, Stuttgart und Tübingen) въ одномъ томѣ. Послѣ путешествія въ Италію къ нему въ домъ переселился Гейбель, первые поэтическіе плоды котораго, подъ именемъ Людвига Горста появились въ издававшемся Шамиссомъ, Альмэнахѣ музъ, (Musenalmanach). Вскорѣ образовались довольно тѣсныя отношенія между молодымъ поэтомъ и старшимъ его, проницательнымъ и опытнымъ знатокомъ и любителемъ искусствъ. Шамиссо и Гауди умерли; Гитцигъ, по причинѣ болѣзни глазъ и другихъ физическихъ недуговъ нѣсколько отсталъ отъ литературнаго кружка, и хотя сохранилъ бодрость духа, но охотно замыкался въ своемъ кабинетѣ. Такимъ образомъ художественная общественная жизнь мало-по-малу перешла въ верхніе покои его дома занимаемые его дѣтьми. Яковъ Буркгардтъ, Гейбель, Луиза Куглеръ, (сестра Франца Куглера, замѣчательная акварелистка), въ послѣдствіи Павелъ Гейзе, сдѣлавшійся потомъ его зятемъ, и еще другія лица составляли пріятный кружокъ собиравшійся каждый вечеръ въ его домѣ. Вмѣстѣ съ Гейбелемъ неутомимый путешественникъ предпринялъ также лѣтомъ 1840-го года путешествіе пѣшкомъ въ Тюрингенъ.

Куглеръ постоянно разсматривалъ развитіе художественныхъ отраслей въ связи съ обще-историческимъ развитіемъ, и потому не слѣдуетъ удивляться, что отъ плодотворной художественно-исторической и литературной дѣятельности, онъ дѣлаетъ отступленіе прямо переносясь въ чисто историческую область, изъ которой возвращается обогащая науку двумя сочиненіями. Поэтическое чувство внушило ему притомъ популярный способъ изложенія. Подарить прусскому народу народную историческую книгу, содержащую исторію его великаго короля, вотъ цѣль которую онъ себѣ ставилъ и которой вполнѣ достигъ. «Исторія Фридриха великаго» вышла ко дню столѣтняго юбилея воцаренія великаго короля (въ Лейпцигѣ въ 1840-мъ г.), украшенная многочисленными политипажами по характеристическимъ и оригинальнымъ рисункамъ Адольфа Менцеля. Въ одно время вышло и другое изданіе безъ иллюстраціи, которое разошлось въ очень ко-

роткое время и въ послѣдствіи нѣсколько разъ было издано вновь. Большое, иллюстрированное изданіе въ 1852-мъ году тоже было издано во второй разъ, причемъ слогъ значительно былъ исправленъ авторомъ и все сочиненіе обогатилось довольно значительнымъ числомъ новыхъ картинъ. За этимъ историческимъ трудомъ послѣдовалъ первый томъ его «Новой исторіи прусскаго государства и народа, съ временъ великаго курфирста до нашихъ дней» (Берлинъ, 1842). Это было продолженіе предпринятой Эд. Гейзелемъ и доведенной до названнаго періода «Исторіи прусскаго государства и народа» въ трехъ томахъ. Ясность изложенія, наглядность, добросовѣстное изслѣдованіе, вотъ достоинства которыми отличаются художественно-историческія сочиненія Куглера, и въ особенности также этотъ трудъ.

Путешествіе предпринятое имъ въ прирейнскія области въ 1841-мъ году, посвящено было преимущественно художественно-историческимъ изслѣдованіямъ. Какъ отдѣльные плоды этой поѣздки, помѣщены были въ различныхъ періодическихъ изданіяхъ статьи о важнѣйшихъ по этому предмету вопросахъ относящихся къ частнымъ изслѣдованіямъ. Такъ мж. пр. о первоначальномъ планѣ Трирскаго собора, о Porta nigra тамъже и остаткахъ древней базилики, представляющихъ вообще примѣръ развитія базиличной постройки. О кёльнскомъ соборѣ и его архитектурѣ явились статьи въ «Deutsche Vierteljahrsschrift», а въ «Allgemeine Preussische Zeitung» статьи о публичныхъ музеяхъ Кёльнскомъ и Дюссельдорфскомъ, отличающіяся столькоже основательностью, сколько и современностью взгляда. Куглеръ намѣревался къ «Исторіи искусства въ Германіи» прибавить исторію искусства прирейнскихъ областей. Планъ этотъ не состоялся и названныя статьи въ послѣдствіи включены были въ его «Kleine Schriften». Къ нимъ авторъ прибавилъ потомъ, не вошедшія въ нихъ замѣтки и изслѣдованія съ дополненіями относящимися къ послѣдующимъ годамъ, приведенными въ наглядный порядокъ и съ собственноручными рисунками. Нельзя не удивляться многосторонности и богатству его наблюденій. Здѣсь авторъ разбираетъ, какъ архитектуру, съ входящимъ въ нее декоративнымъ искусствомъ, такъ и скульптуру и живопись соотвѣтственно ихъ различнымъ стилямъ, школамъ и эпохамъ; потомъ онъ разсматриваетъ по порядку произведенія стеклописи и надгробныя плиты, прилагая къ нимъ объяснительные рисунки; подробно описываетъ художественную церковную утварь отъ древнехристіанскихъ до новѣйшихъ временъ; великолѣпное убранство книгъ; въ особенности по отношенію къ миніатюрамъ, такъ что, всѣ плоды этого путешествія смѣло можно назвать тщательно составленнымъ, толковымъ описаніемъ различнѣйшихъ предметовъ искусства.

За этими спеціальными трудами издано было авторомъ «Руководство къ исторіи искусства». (Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842). Такъ давно уже, или лучше сказать, такъ тщательно уже была изучаема юная наука всеобщей исторіи искусства преимущественно самимъ Куглеромъ, а потомъ и другими, что весьма живо чувствовалась потребность въ сочиненіи опредѣлявшемъ границы области искусства, и въ которомъ соединены были бы въ одну общую картину всѣ отдѣльныя произведенія искус-

ства. Если кто либо по преимуществу способенъ былъ разрѣшить эту задачу то именно Куглеръ, которымъ отдѣланы были самыя обширныя спеціальныя изслѣдованія, собравъ былъ самый богатый и полный матеріалъ, и свѣтлый, систематическій умъ котораго, собирая это богатство, постоянно обращалъ вниманіе на связь отдѣльныхъ предметовъ между собою и ихъ отношеніе къ цѣлому, и кромѣ того отличался рѣдкимъ чувствомъ мѣры. Онъ также не любилъ откладывать дѣла, дабы, какъ онъ самъ справедливо замѣчаетъ въ предисловіи, ему не пришлось бы отложить его на всегда. Настоящее время наступило, и на сколько хватило матеріала, можно и даже надо было приступить къ сооруженію зданія; Куглеру выпало на долю предпринять это дѣло, и оно вполнѣ ему удалось. Благодаря ему и его трудамъ мы всѣ, пишущіе теперь объ исторіи искусства, введены въ ея область его рукою, и какъ дневнымъ свѣтомъ мы пользуемся свѣтомъ внесеннымъ имъ въ эту науку. Но по разсказамъ старшихъ насъ друзей мы только узнаемъ, какъ велико было впечатлѣніе, когда взамѣнъ разбросанныхъ свѣленій, составленныхъ съ различнѣйшихъ точекъ зрѣнія, разомъ явилась Куглерова книга, представлявшая одно стройное цѣлое. Вскорѣ затѣмъ, съ 1843-го года началось также изданіе Шнаазе «Исторія изобразительнаго искусства», въ которомъ историческіе факты пояснены прибавленіемъ къ нимъ критическихъ изслѣдованій. Оба сочиненія служа дополненіемъ одно къ другому, составляютъ нашу гордость въ этой области знаній.

Въ 1842-мъ году вышло также его сочиненіе «K. F. Schinkel, eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit», написанное имъ первоначально для журнала: «Hallische Jahrbücher», потомъ отпечатанное отдѣльнымъ изданіемъ въ Берлинѣ. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ сталъ издавать «Памятники зодчества всѣхъ временъ и странъ» «I. Gailhabaud». Поступивъ потомъ въ совѣтъ академіи и получивъ въ слѣдующемъ году (1843) приглашеніе отъ министра Эйхгорна заняться переемотромъ дѣлъ относящихся до искусства, литературная дѣятельность его на нѣкоторое время остановилась. Для лучшаго ознакомленія съ возложеннымъ на него дѣломъ, онъ предпринялъ по порученію министерства путешествіе по Германіи, Бельгіи и въ Парижъ. Свои наблюденія и собранныя имъ свѣленія онъ изложилъ въ двухъ сочиненіяхъ: «Über die Anstalten und Einrichtungen zur Forderung der bildenden Kunste und zur Conservation der Kunstdenkmaler in Frankreich und Belgien, nebst Notizen über einige Kunstanstalten in Italien und England.» (Berlin 1846), и другомъ, безъ имени автора: «Über die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung mit besonderem Bezuge auf die Verhältnisse des preussischen Staats», (Berlin 1847). Слѣдуя одному изъ главныхъ природныхъ свойствъ своего характера, онъ любилъ во всемъ къ чему приступалъ, и что предпринималъ, всегда сосредоточить всѣ свои силы на одну точку, дабы ничѣмъ не уклоняться въ сторону, такъ и теперь, въ продолженіи многихъ лѣтъ онъ ревностно отдался своей обширной административной дѣятельности. Онъ не былъ колесомъ вставляемымъ въ машину, но стремился составить себѣ ясное понятіе о цѣломъ организмѣ управленія художественными дѣлами, и дать себѣ отчетъ о томъ, какъ всего лучше и сообразнѣе съ цѣлью слѣдуетъ направить свободную дѣятельность фантазіи въ такихъ учрежденіяхъ, цѣль кото-

рымъ охраненіе ея развитіе, и какъ ихъ включить въ общее зданіе. Предметами его изслѣдованій и размышленій стало учрежденіе публичныхъ учебныхъ заведеній и питомниковъ для искусства, поощреніе художественной дѣятельности, признаніе художественныхъ стремленій, исполненіе и выставки художественныхъ произведеній, попеченіе о сохраненіи произведеній прежняго искусства и должномъ къ нимъ уваженіи, предположенія, имѣвшія цѣлью удержать государственныя учрежденія на высотѣ искусства и ихъ охранять отъ духа спекуляціи, и наконецъ, учрежденіе комитетовъ изъ людей свѣдущихъ въ этихъ дѣлахъ. Въ занимаемомъ имъ положеніи онъ имѣлъ случай осуществить, или лучше сказать, только подготовить добытые имъ результаты. Для этого настала новѣйшему пора, когда А. фонъ Ладенбергъ въ 1849-мъ году вступилъ въ управленіе министерствомъ духовныхъ дѣлъ, и Куглеръ въ званіи «тайнаго регирунгсрата» назначенъ былъ докладчикомъ въ министерство. Положено было произвесть реформы въ обширнѣйшихъ размѣрахъ во всѣхъ отрасляхъ художественнаго управленія, для исполненія чего избраны были самые дѣйствительныя мѣры. Одну изъ главныхъ статей въ числѣ принятыхъ новыхъ рѣшеній должно было составить преобразованіе на болѣе широкихъ началахъ берлинской академіи искусствъ, какъ центральнаго учрежденія по дѣламъ искусства. Въ іюлѣ 1848-го года послѣдовало воззваніе къ художникамъ и сочувствовавшимъ искусству, сообщать министерству о своихъ желаніяхъ, предложеніяхъ, взглядахъ по отношенію ко всѣмъ вышеприведеннымъ отраслямъ управленія. Составился очень богатый матеріалъ самыхъ различныхъ взглядовъ: голоса дѣльныхъ знатоковъ практической стороны предмета, голоса изъ сферы идеалистическаго воззрѣнія, авторитетовъ, дилеттантовъ, корпорацій и отдѣльныхъ лицъ; съ самыхъ разнообразнѣйшихъ точекъ зрѣнія и сторонъ разсматривалось и излагалось это дѣло. Изъ этого матеріала, главное содержаніе котораго по порученію министерства вкратцѣ изложено было мною въ видѣ памятной записки, *) составлявшей предметъ нашихъ ежедневныхъ разговоровъ и надеждъ въ продолженіи долгаго времени, Куглеръ выработалъ весьма обширный планъ организаціи всего что относилось до искусства. Въ этотъ планъ входили и проекты о преобразованіи театра, при чемъ Куглеру совѣтами помогалъ Антонъ Губитцъ. Практическую сторону проектовъ составляло основаніе центральнаго пенсіоннаго капитала, въ сущности учрежденія сходнаго съ тѣмъ, которое самостоятельно основалось теперь благодаря Л. Шнейдеру и Гюльзену, и подъ предсѣдательствомъ герцога Саксен-Кобургскаго вступило въ дѣйствіе подъ именемъ Лома призрѣнія для убогихъ актеровъ и служившихъ при театрахъ (Perseverantia). Но къ сожалѣнію, упомянутый выше тщательно выработанный планъ, не былъ приведенъ въ исполненіе, хотя въ немъ обращено было подробное вниманіе на всѣ отношенія художественной дѣятельности. Ладенбергъ, намѣревавшійся ввести реформы во всѣхъ отрасляхъ своего министерства и отчасти осуществившій свои планы, вышелъ въ декабрѣ 1850 г., и прекрасные проекты, (въ томъ числѣ распоряженія по учебной и медицинской частямъ), не были приведены въ исполненіе. Ни одна изъ всѣхъ реформъ

*) Отпечатана въ „Deutsches Kunstblatt" годъ II. 1851.

которыхъ съ нетерпѣніемъ ждали приверженцы искусства не обрадовала ихъ, а съ выхода Ладенберга для нихъ наступило весьма неотрадное время, лишившее Куглера всякой охоты и радости къ дѣламъ администраціи, и заставившее его опять обратиться къ строгимъ научнымъ изслѣдованіямъ и занятіямъ въ области исторіи и искусства. Онъ ввѣрилъ свѣдущей и дружеской рукѣ Якова Буркгарта заботу о новомъ изданіи «Руководства къ исторіи живописи» и «Руководства къ Исторіи искусства», (вышедшихъ, то и другое въ 1847 г. первое въ Берлинѣ, второе въ Штуттгартѣ), и хотя трудъ этотъ совпадалъ съ самою горячею порою административной дѣятельности Куглера, онъ всетаки могъ удобно руководить имъ, встрѣчаясь съ Буркгардтомъ ежедневно у себя дома. Въ послѣдствіи однако, когда ему оставалось больше свободнаго времени, онъ отдался драматическимъ занятіямъ. Ему нужна была свѣжая дѣятельность; онъ колебался взяться за кисть или за перо. Между тѣмъ его столько же влекла склонность и также обязывала должность, посвятить особенное вниманіе театру. Ладенбергъ высоко цѣнилъ задачу и вліяніе хорошей сцены, и очень заботился о преобразованіи театра, соотвѣтствовавшемъ высоко-нравственному и художественному своему назначенію. Со свойственною ему энергіею, Куглеръ въ видѣ опыта предпринялъ почтенный трудъ, въ цѣломъ рядѣ сценическихъ произведеній изложить здравыя и настоящія основанія драматической поэзіи, дабы и на этомъ поприщѣ быть полезнымъ отечеству. Въ промежутокъ времени отъ 1848-го года по 1851 годъ онъ сряду написалъ нѣсколько піэсъ для театра. Сперва трагедію «Якобею», въ которой представлена судьба несчастной герцогини Клевской; за тѣмъ «Дожа и его жену», сюжетъ который Байронъ взялъ для «Марино Фаліери»; «Татарское посольство», комедію временъ великаго Курфюрста; «Пертинаксъ», драму изъ мрачнаго времени самоуправства римскихъ преторіанцевъ; «Гансъ фонъ Байзенъ», картину временъ паденія нѣмецкаго ордена меченосцевъ въ восточной Пруссіи. Къ этимъ піэсамъ надо прибавить комедіи: «И всетаки» и «Передъ обѣдомъ», потомъ монодраму «Форнарина», и наконецъ «Шотландскій водевиль», въ которомъ нѣкоторыя характеристическія нѣсни Беттовена соединены драматическимъ дѣйствіемъ. О характерѣ этихъ сценическихъ работъ можно сказать, что идея и композиція въ нихъ очень удачно развиваются, и насколько въ нихъ соблюдена историческая вѣрность, они представляютъ обильный запасъ культурно-историческаго матеріала для изученія искусства и жизни. Относительно дѣйствія въ нихъ замѣтно преобладаетъ эпическій элементъ, и ощутительно отсутствіе надлежащаго глубокаго лирическаго движенія. Изъ этихъ піэсъ представлены были: «Якобея» «Дожъ и его жена» и «Татарское посольство», и хотя каждая изъ нихъ въ своемъ родѣ имѣла успѣхъ, но онѣ не долго удержались на сценѣ. Этого достаточно было для Куглера чтобъ остановить его въ этихъ опытахъ и заставить опять приняться за описаніе исторіи искусства. Собравъ для цѣлости поименованныя выше драматическія работы, Куглеръ издалъ ихъ вмѣстѣ съ собраніемъ своихъ новеллистическихъ сочиненій подъ заглавіемъ «Belletristische Schriften», (Stuttgart 1851-52) въ 8 небольшихъ томахъ. Такимъ же образомъ онъ также издалъ выборъ изъ своихъ музыкальныхъ сочиненій въ пяти тетрадяхъ: «Liederhefte» (Stuttgart 1852–53), содержащій сложенныя отчасти имъ самимъ пѣсни, отчасти

стихотвореній сочиненныя имъ на любимыя и большею частью иностранныя народныя мелодіи, которыя онъ успѣлъ собрать въ значительномъ количествѣ. Не было народа на свѣтѣ, пѣснямъ и національнымъ мотивамъ котораго онъ не интересовался и не собиралъ. Эти пѣсни, записанныя его собственною рукою составляютъ нѣсколько томовъ. Онъ не уставалъ сказывать ихъ, когда его объ этомъ упрашивали. Какой бы народной пѣсни ни потребовали отъ него, онъ всегда отвѣчалъ какой либо оригинальною, хорошею пѣсенью, которую передъ слушателями процѣвалъ звучнымъ басовымъ голосомъ и согласно съ народнымъ характеромъ. Къ упомянутому собранію пѣсень приложены портреты поэтовъ, извлеченные изъ богатаго сокровища собственноручно писанныхъ имъ съ натуры портретовъ и гравированныхъ нѣкоторыми учениками друга его, гравера Эд. Мандела. Тутъ мы видимъ портреты Шамиссо молодымъ человѣкомъ и старикомъ, Гейбеля, Роберта Рейника, Эйхендорффа и пр. Эти тетради содержатъ преимущественно композиціи къ пѣснямъ упомянутыхъ сейчасъ поэтовъ, отличающіяся сплошь оригинальнымъ и задушевнымъ характеромъ. Въ салонахъ ихъ не услышишь, но любители домашней музыки услаждаютъ ими слухъ. Нѣкоторыя изъ его милыхъ мелодій стали народными, и никто не спрашиваетъ какъ онѣ сложились, кѣмъ онѣ сочинены. Такъ случилось съ извѣстной студенческой пѣсенью: «An der Saale hellem Strande» и пр. Эту знаменитую пѣснь Куглеръ начертилъ на одномъ столѣ въ Рудельсбургѣ, будучи студентомъ въ 1826 г. въ прекрасный лѣтній вечеръ. Ее оттуда сняли и съ тѣхъ поръ она принята и вошла во всѣ нѣмецкіе пѣсенники и распѣвается почти вездѣ гдѣ собираются нѣмецкіе студенты въ дружескій кружокъ.

Въ это время поэтическаго творчества, въ 1848 г. Куглеръ вступилъ въ литературное общество подъ названіемъ «Тунгеля» въ Берлинѣ, существующее съ 1827 г. еще доселѣ, и въ которомъ онъ часто выбираемъ былъ въ предсѣдатели. Это общество считавшее и считающее между членами своими многихъ знаменитыхъ поэтовъ и художниковъ, оказываетъ весьма благотворное дѣйствіе на художественную дѣятельность, благодаря безпристрастному, строгому и основательному критическому обсужденію художественныхъ произведеній среди членовъ этого общества. Члены собираясь часто учреждаютъ состязанія и затѣйливыя празднества. Куглеръ во всемъ принималъ самое живое участіе, и его общительная и увлекательная натура не оставалась и здѣсь также безъ хорошаго вліянія. Въ числѣ многихъ трудовъ которые прямо вызваны были дѣйствіями упомянаемаго общества, можно указать на изданіе журнала »Argo, belletristisches Jahrbuch für 1854, «Dessau, предпринятое Куглеромъ сообща съ Фонтане, хотя впрочемъ имя его не связано съ этимъ изданіемъ. Кромѣ нѣкоторыхъ стихотвореній и довольно пространной повѣсти «Хлодозинда», въ этой книгѣ помѣщены нѣсколько превосходныхъ, написанныхъ имъ статей о драмѣ и оперѣ. Упомянутыя статьи вмѣстѣ съ «Drei Schreiben über Angelegenheiten der Bühne». Berlin 1851, представляютъ рядъ полезныхъ и преобразовательныхъ идей, раскрывающихъ передъ любителями художествъ хотя и дѣйствительные недостатки, но на которые обыкновенно не было обращаемо вниманіе; кромѣ того въ ней предлагаются проекты улучшенія театра съ точки болѣе возвышеннаго взгляда на художество, и сознанія высокой задачи

сцены. Куглеръ разбираетъ политическое значеніе ея, и осуждаетъ французскія пьесы, основанныя на интригахъ, хотя забавныхъ, занимательныхъ и плавныхъ по нравственно пустыхъ и даже развратныхъ. Въ замѣнъ онъ совѣтуетъ отмѣнить запрещеніе, по которому не позволяется выводить на сцену великихъ людей и народныхъ героевъ, коль скоро они принадлежатъ къ королевскому дому. Въ другой статьѣ, въ весьма мѣтко и съ знаніемъ дѣла составленныхъ замѣткахъ указывается, какъ надо поступать чтобы постановка на сцену Шекспировыхъ драмъ болѣе соотвѣтствовала художественнымъ требованіямъ. Весьма практичные совѣты содержитъ статья написанная по поводу отмѣненной вопреки протесту призванныхъ судей увертюрной и антрактной музыки при драматическихъ представленіяхъ. «Bemerkungen über Don Juan und Figaro», отличающіяся тонкостью и правдою, относятся къ композиціи текста; въ нихъ настоятельно требуется коренной передѣлки слога нашихъ любимыхъ классическихъ оперъ, между тѣмъ какъ другія замѣчанія по поводу «Іессонды» съ прибавленными къ нимъ совѣтами относятся къ сценическому и хоровому исполненію лирическихъ оперъ.

Всѣ эти улучшенія считавшіяся нужными еще тогда, стали теперь еще нужнѣе, и со временемъ придется возвратиться къ преобразовательнымъ проектамъ Куглера. Но подъ конецъ увеніе его въ этомъ отношеніи должно было охладиться. Онъ обладалъ неутомимымъ прилежаніемъ, но слишкомъ хорошо понималъ положеніе вещей, чтобы постоянно снова бороться противъ упрямаго противодѣйствія и отсутствія предупредительности. Улучшенія ему казались до такой степени естественными, справедливыми и имѣющими такое неотъемлемое, законное право на признательность, что онъ не рѣшался быть постояннымъ поборникомъ возбужденныхъ и отстаиваемыхъ имъ преобразованій.

И такъ онъ опять принялся за свои занятія по исторіи искусствъ. Держась привычки своей не начинать новаго дѣла, пока старое недокончено, онъ сдѣлалъ обзоръ всему что дотолѣ совершилъ, собралъ всѣ отдѣльныя, разбросанныя мелкія работы свои, дабы привесть ихъ въ порядокъ и приспособить къ удобному ручному употребленію. Такимъ образомъ вышли въ свѣтъ его «Мелкія сочиненія и замѣтки къ исторіи искусства» (Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte (Stuttgart 1853 — 54), въ трехъ толстыхъ томахъ. Однакожъ, богатый запасъ свѣденій, наблюденій, описаній и сужденій, заключающійся въ этихъ книгахъ, не только приведенъ во внѣшній порядокъ, но вдобавокъ все въ нихъ переработано вновь и дополнено авторомъ; сверхъ того онъ включилъ туда также весь необработанный матеріалъ изъ путешествій своихъ, и все это украсилъ болѣе чѣмъ 500 собственноручно имъ радированными рисунками, оттиснутыми съ рельефныхъ пластинокъ, и также нѣсколькими литографированными и хромолитографированными таблицами. Наглядныя оглавленія, списки именъ, мѣстностей и предметовъ значительно облегчаютъ справки. Относительно общаго расположенія, авторъ преимущественно держится хронологическаго порядка произведеній; однако все относящееся до новѣйшаго искусства, т. е. исторія искусства пройденная большею частью имъ лично, отдѣлена отъ остальнаго и составляетъ особую часть. Надо удивляться собраннымъ въ этомъ томѣ

многочисленнымъ свѣдѣніямъ о возникавшихъ твореніяхъ по части архитектуры, живописи, ваянія; критическимъ изслѣдованіямъ о явленіяхъ во всѣхъ отрасляхъ художественной литературы и всего изобразительнаго и рисовальнаго искусства. Ни одно, по чему либо замѣчательное извѣстіе, не ускользнуло отъ его наблюдательности. Между тѣмъ, вопросы касавшіеся вообще художественной жизни, также возбуждали его участіе и готовность давать совѣтъ. Такъ напр. живописцамъ онъ раскрывалъ новыя идеи; настаивалъ на томъ, чтобы памятники воздвигаемые нѣмецкимъ людямъ исполняемы были въ отечествѣ и непремѣнно нѣмецкими художниками; совѣтовалъ преподавать въ гимназіяхъ искусство классической древности. Онъ также подалъ голосъ свой за обезпеченіе художественной собственности, — и какихъ трудовъ стоило ему собирать для этого матеріалы! Въ этомъ отношеніи почти ничего еще не было сдѣлано до него. Тесть его Гитцигъ, какъ извѣстно, посвятилъ этому вопросу тщательное вниманіе въ литературныхъ трудахъ своихъ, и въ особенномъ сочиненіи разсматриваетъ изданное по этому поводу въ 1837 году законоположеніе. По учрежденіи въ силу этого закона комитетовъ изъ знатоковъ дѣла, Куглеръ былъ избранъ въ артистическое общество а въ послѣдствіе также членомъ литературнаго общества.

Потомъ, въ этотъ третій томъ вошла еще его лекція о системахъ церковнаго зодчества, вышедшая также отдѣльно нѣсколькими изданіями. Онъ наглядно и ясно знакомитъ непосвященнаго съ формами различныхъ стилей, относительно чего даже между образованными людьми часто встрѣчается поразительное незнаніе. Въ другой, весьма замѣчательной статьѣ, имѣющей значеніе тоже для настоящаго времени, авторъ излагаетъ свое мнѣніе объ академическихъ художественныхъ обществахъ.

Такимъ образомъ, это драгоцѣнное собраніе, хотя бы оно и казалось составленнымъ на удачу, намъ доставляетъ высокое наслажденіе слѣдить за всѣми фазами развитія и образованія замѣчательной личности. Читая этотъ сборникъ послѣдовательно съ начала и такъ далѣе до конца, насъ вполнѣ удовлетворяетъ цѣлое даже помимо громаднаго богатства матеріала по всѣмъ отраслямъ науки искусства собраннаго въ этихъ трехъ томахъ, которые на долго еще останутся сокровищницею для изучающихъ искусство и упражняющихся въ немъ.

Послѣ этого «расчета съ прошедшимъ», Куглеру пришлось заняться третьимъ изданіемъ своего «Руководства къ исторіи искусства», которое послѣ основательнаго пересмотра онъ рѣшился издать въ двухъ томахъ и съ прибавленіемъ къ нему рисунковъ. Въ Англіи между тѣмъ уже вышелъ вторымъ изданіемъ предпринятый Истлэкомъ (Eastlake) переводъ Руководства къ Исторіи живописи, «Handbuch der Geschichte der Malerei» украшенный прекрасными рисунками; къ тому же настоящее поколѣніе всюду заявляетъ требованіе, чтобы его заинтересовали и поучали не словомъ только, но также изображеніемъ, и тѣмъ болѣе въ такой области, въ которой предметомъ для слова служатъ произведенія изобразительнаго искусства. Правда, еще съ 1845-го года существовалъ «Атласъ къ исторіи искусства», основанный Фохтомъ и доконченный Гулемъ и Каспаромъ; онъ изданъ былъ вторично Любке и Каспаромъ, и доведенъ ими до новѣйшихъ

временъ. Содержа въ себѣ гравированные на мѣди снимки съ важнѣйшихъ произведеній архитектурнаго и изобразительнаго искусствъ, этотъ атласъ существенно дополняетъ сочиненіе Куглера; но въ настоящее время читающей публикѣ полюбились политипажи помѣщенные въ самый текстъ, въ виду этого авторъ подобралъ ихъ въ такомъ порядкѣ, что политипажи съ своей стороны служатъ дополненіемъ къ атласу.

Совершенно новый трудъ къ которому приступилъ неутомимый труженникъ была его «Исторія зодчества» (Geschichte der Baukunst). Онъ это сочиненіе тоже предполагалъ раздѣлить на нѣсколько томовъ и украсить изящными иллюстраціями, намѣревалась придать ему до извѣстной степени оконченный видъ. Между тѣмъ Куглеромъ обладала такая живая и неудержимая творческая потребность, что хотя онъ, какъ мы видѣли, въ одно и тоже время трудился надъ двумя сочиненіями, онъ тѣмъ не менѣе занимаясь этою работою уже имѣлъ въ виду по окончаніи своей «Исторіи зодчества», заняться составленіемъ исторіи обнимающей духовныя стороны всѣхъ искусствъ. Онъ ожидалъ для себя много наслажденій отъ этой работы. Вотъ почему онъ такъ прилежно посѣщалъ такіе концерты или музыкальныя представленія, въ которыхъ исполнялась музыка имѣвшая какое либо извѣстное значеніе въ исторіи. Тамъ его можно было видѣть сидящимъ и записывающимъ отмѣтки свои въ памятную книжку, подобно самому ревностному докладчику. Вотъ почему онъ постоянно былъ знакомъ со всѣми явленіями въ литературѣ. Онъ не только не пропускалъ ни одного засѣданія въ «Тунделѣ», но также постоянно въ качествѣ члена посѣщалъ основанное мною частное литературное общество «Рютли», имѣющее одною изъ задачъ своихъ, слѣдить за развитіемъ новѣйшей поэзіи, и принявшее на себя продолженіе журнала «Аргo» (1857 — 60), а съ 1854-го г. по 1858-ой пріобрѣвшее къ «Нѣмецкому художественному листку» (Deutsches Kunstblatt) особый «Литературный листокъ» (Literaturblatt), редакція котораго съ упомянутаго 58-го года перешла въ руки Павла Гейзе.

Но, ему не было суждено дожить до окончанія предпринятаго имъ послѣдняго великаго труда, и который въ нѣкоторомъ отношеніи могъ бы считаться своднымъ ключемъ его изслѣдованій и суммою его развитія; ему даже не было дано окончить обѣ другія книги. Въ то время когда смерть прекратила его дѣятельность, Исторія зодчества доведена была до конца среднихъ вѣковъ, (I. Bd. Stuttgart, 1854—55), и на этомъ остановилась; зато Исторія искусства (3. Auflage, 1. Bd. Stuttgart, 1855) доведена до конца В. Любке по оставшимся послѣ автора рукописямъ.

Куглеръ умеръ внезапно отъ апоплексическаго удара 18 марта 1858 г. Никто не ожидалъ столь быстрой и ранней кончины. Одною изъ завѣтныхъ его мыслей, и о которой онъ часто любилъ мечтать было, жить на старости лѣтъ для друзей въ уединеніи и созерцаніи, и занимаясь садоводствомъ освѣжиться яснымъ сообществомъ съ растительнымъ царствомъ, а въ часы досуга писать свои воспоминанія.

Однако еще при жизни своей, среди постоянной, самой напряженной дѣятельности, Куглеръ никогда не лишалъ себя общества друзей, но или съ ними вмѣстѣ работалъ, или раздѣлялъ пріятную бесѣду. Во внѣшнихъ отно-

шеніяхъ жизни онъ готовъ былъ всякому помогать; а коль скоро дѣло шло о томъ, чтобы подать свое мнѣніе о какомъ либо сочиненіи, или съ другомъ разсматривать какое либо литературное и художественное предпріятіе задуманное послѣднимъ, Куглеръ на это дѣло смотрѣлъ какъ на свое собственное, и не уклонялся отъ самаго тщательнаго его изслѣдованія, хотя бы это и сопряжено было для него лично съ тратою времени на письменныя изложенія. Для него было удовольствіемъ и потребностью самому выдумывать какой либо планъ и потомъ, прінскавъ въ средѣ друзей своихъ способнаго человѣка, его заинтересовать дѣломъ и ему поручить исполненіе; такимъ образомъ, благодаря его посредству возникло не одно дѣльное произведеніе. Онъ не могъ равнодушно смотрѣть, чтобы какой либо матеріалъ или сила оставляемы были безъ употребленія, и въ подобныхъ случаяхъ не давалъ себѣ покоя, пока не находилъ для нихъ полезнаго примѣненія въ потокѣ окружавшаго его развитія. Здѣсь въ особенности выказывался вполнѣ его великій практическій смыслъ, какъ бы непрактичнымъ онъ ни считался, или дѣйствительно бывалъ въ мелочахъ повседневной жизни. Даже въ самыхъ обширныхъ планахъ онъ никогда не упускалъ подробнаго указанія деталей. Такъ мж. пр. намъ довелось читать въ рукописи одну памятную замѣтку, въ которой онъ излагаетъ признаваемую всѣми археологами необходимость новыхъ и основательныхъ раскопокъ въ Олимпіи, но вмѣстѣ съ тѣмъ также онъ сообщаетъ полный и подробнѣйшій планъ, какимъ образомъ сообразнѣе съ цѣлью могла бы осуществиться эта мысль. Въ подобныхъ дѣлахъ ему преимущественно способствовалъ вѣрный, и почти никогда не измѣнявшій ему взглядъ; онъ въ высшей степени обладалъ смѣтливостью. Не разъ случалось, что предположенія высказываемыя имъ и оспариваемыя другими въ послѣдствіи въ точности сбывались позднѣйшими открытіями. Никогда въ немъ не замѣчали ни малѣйшей нерѣшительности, и даже въ молодости онъ не колебался передъ какимъ либо отдѣльнымъ предметомъ, а только при выборѣ между различными предметами. Несмотря на то что Куглеръ, благодаря многосторонимъ природнымъ дарованіямъ и талантамъ, обладалъ способностью ко многому, и повидимому призванъ былъ совершить значительныя дѣла на различныхъ поприщахъ, всетаки трудно представить себѣ человѣка, которому внутренно такъ строго отмѣрены и предначертаны были пути и призваніе. Онъ не былъ ни философомъ въ настоящемъ смыслѣ слова, ни первоклассимъ практическимъ художникомъ, не былъ и государственнымъ мужемъ въ полномъ значеніи этого слова; но всѣмъ этимъ онъ былъ въ такой степени и настолько, чтобы съ большимъ еще правомъ быть вполнѣ историкомъ искусства.

Всего болѣе заслуживаетъ удивленія его энергическая способность къ труду. Приступивъ къ дѣлу, онъ его не оставлялъ не овладѣвъ имъ вполнѣ. Уходя отъ письменнаго стола, у котораго передъ тѣмъ онъ всѣмъ существомъ своимъ погружался въ занимавшій его предметъ, онъ даже съ послѣднимъ не разставался во время далекихъ и продолжительныхъ прогулокъ, которыя совершалъ бодрымъ шагомъ и не взирая ни на какую погоду. Когда послѣ подобныхъ экскурсій онъ заходилъ къ друзьямъ, онъ любилъ, подхватывая послѣднія слова сообщать и обсуживать то что приготовилъ въ своемъ умѣ, послѣ чего принималъ живое участіе въ любомъ другомъ предметѣ. Этому

постоянству, этой энергіи къ труду слѣдуетъ приписать все то, что въ такой полнотѣ онъ успѣлъ совершить въ свою жизнь, но нисколько упорному сидѣнію въ кабинетѣ, ни самовольному отчужденію отъ общества. Напротивъ, именно обществу посвящаемы были вечера. Не было ничего болѣе уютнаго, ни даже болѣе обворожительнаго, чѣмъ тотъ моментъ, когда Куглеръ выходилъ къ чаю изъ своего рабочаго кабинета чтобы провести вечеръ въ кругу семейства и друзей любившихъ собираться въ его домѣ. Тутъ возникали живыя и серьезныя бесѣды по поводу дневныхъ занятій и работъ. Куглеръ, превосходно читавшій вслухъ, обыкновенно читалъ какое либо изъ любимыхъ художественно-поэтическихъ произведеній той литературной эпохи, которая въ данную минуту занимала собесѣдниковъ, или какое либо новое рукописное произведеніе; иногда общество забавлялось музыкою, и мы знаемъ какимъ неисчерпаемымъ запасомъ пѣсень обладалъ Куглеръ. Иногда ставился рисовальный столъ и кто либо изъ гостей снималъ портреты съ присутствовавшихъ; другіе опять экспромтомъ читали стихи или цѣлыя стихотворенія, словомъ, — всегда въ его домѣ можно было встрѣтить пріятное общество любителей искусства, въ которое онъ радушно допускалъ молодыхъ художниковъ всѣхъ отраслей искусства. Никто не возвращался съ этихъ единственныхъ вечернихъ кружковъ, которыхъ душею былъ онъ, не освѣжившись внутренно и не вынося оттуда умственнаго и задушевнаго поощренія.

Куглеръ имѣлъ стройную фигуру, съ нѣкоторою наклонностью къ тучности. Голова его была прекрасна. Ее часто сравнивали съ головою Сократа, но лобъ его былъ выше и выпуклѣе, чѣмъ на бюстахъ греческаго мудреца. Когда Куглеръ, еще юношею явился къ старику Шадову чтобы записаться въ ученики рисовальнаго класса, творецъ «Поликлета» пристально устремилъ глаза на голову ученика, и забывъ ему дать отвѣтъ сталъ ее ощупывать. Потомъ онъ его попросилъ явиться къ нему въ другой разъ и въ удобное время, и позволить ему измѣрить интересную форму головы. Лицо Куглера выражало самую сердечную доброту и сіяло цвѣтущимъ здоровьемъ. Такимъ сохранили въ памяти образъ его всѣ знавшіе его при жизни.

Великій пробѣлъ оставленный неожиданною смертью Куглера въ сердцахъ всѣхъ окружавшихъ его близкихъ, теперь все болѣе и болѣе давалъ себя чувствовать тоже въ общирномъ кругу той научной области которою онъ при жизни своей обладалъ. Къ его сочиненіямъ прежде всего обращался всякій кто начиналъ изучать искусство; къ нимъ и примыкаютъ всѣ позднѣйшіе труды. Изъ самыхъ отдаленныхъ мѣстъ ему доставлялись свѣденія о каждомъ открытіи, наблюденіи, о каждомъ спеціальномъ трудѣ, съ одной стороны для того, чтобы ввѣряемыя его опытной рукѣ, эти свѣденія правильно вносимы были въ цѣлое, съ другой стороны опять, дабы отъ него услышать вѣрную оцѣнку доставляемаго труда. Когда въ его сочиненіяхъ кто либо не находилъ желаемаго отвѣта, то прямо и лично обращался къ нему. Изъ сочиненій его, ученіе и убѣжденія его какъ прямыми такъ и косвенными путями, проникли во всѣ науки связанныя съ искусствомъ. Едвали послѣ его книгъ издано было какое либо научное сочиненіе объ искусствѣ на какомъ бы то ни было языкѣ, которое не указывало бы, не опиралось бы на него какъ на вѣрный авторитетъ.

Представимъ себѣ положеніе въ какомъ до него находилась любимая его наука. Съ одной стороны въ этой области сдѣлано было не мало, даже много, и существовало значительное количество спеціальныхъ изслѣдованій; съ другой, въ ней въ совершенномъ пренебреженіи и необработанными оставлены были цѣлыя пространства. Различныя попытки представить по крайней мѣрѣ совокупную картину какихъ либо отдѣльныхъ частей этой науки, предпринимаемы были съ точекъ зрѣнія не достигавшихъ высоты общаго воззрѣнія, и потому обнимавшихъ лишь ограниченный кругозоръ. Поэты, живописцы, критики и дилетанты, служа героемъ своимъ новосоздаваемой наукѣ, весьма почтенными трудами своими не мало собрали матеріаловъ, отчасти художественно приготовленныхъ, отчасти однако и испорченныхъ и негодныхъ для новаго зданія. Въ этой массѣ накученнаго матеріала и пересѣкающихся въ немъ различныхъ направленій, есть что то давящее и путающее человѣческое понятіе, и единственную точку отдохновенія представляютъ Руморовы «Изслѣдованія объ Италіи» (Italienische Forschungen), сочиненіе основанное вполнѣ на научномъ наблюденіи. Переносясь мысленно къ художественной литературѣ существовавшей до Куглера, мы себѣ можемъ представить, какъ живо чувствовалась потребность въ связной обработкѣ науки искусства. Подобная потребность заявляема была съ другой стороны тоже историческою наукою. Но не въ мысляхъ только требовалось соорудить новое зданіе, надо было осуществить его на дѣлѣ. Ни теоріями, ни отвлеченностями, ни размышленіемъ, даже самымъ глубокимъ и философскимъ, нельзя было помочь дѣлу, и столь же мало пользы принесло бы ему кропотливое и мелочное собираніе того, чего быть можетъ еще недоставало. Но хотя бы все это и было сдѣлано, недостаточно бы было одного лишь таланта, чтобы вполнѣ удовлетворить существовавшей потребности; нуженъ былъ геній, задача стала такъ велика, что для ея рѣшенія нуженъ былъ мужъ, всецѣло соотвѣтствовавшій всѣмъ ея условіямъ. Онъ долженъ былъ обладать всѣми художественными талантами чтобы вѣрно оцѣнить и надлежащимъ образомъ пользоваться матеріаломъ собраннымъ односторонними и исключительными воззрѣніями на искусство, но еще въ большей мѣрѣ для того, чтобы быстро и вѣрно освоиться съ задачею. Съ другой стороны онъ долженъ былъ изслѣдовать въ подробности всѣ мельчайшія частности. Только геніальному трудолюбію было подъ силу рѣшеніе такой задачи, требовавшее усиленной, тщательной и неустанной работы. По такой работѣ необходимо долженъ былъ сопутствовать, и на дѣлѣ сопутствовалъ, постоянно ясный и свѣтлый взглядъ, видѣвшій какъ близкое, такъ и проникавшій въ даль, взглядъ умѣвшій во всемъ отличить сущность въ бытіи, и который изслѣдывая частныя явленія, въ тоже время обнималъ общее.

Исторія человѣческаго развитія намъ доставляетъ то утѣшительное сознаніе, что въ данную минуту обыкновенно является потребный человѣкъ. Какое время испытаній въ школѣ педагогики и въ школѣ филологіи долженъ былъ пройти Винкельманнъ, сколько другихъ предметовъ онъ выбиралъ, прежде чѣмъ дошелъ до сознанія, что онъ, сынъ чеботаря изъ Альтмарки, призванъ былъ въ Римѣ раскрыть могилы антиковъ, снять съ нихъ покрывало своею опытною рукою и стать провозвѣстникомъ ихъ красоты! Мы видѣли что и Куглеръ подобнымъ образомъ съ неусыпнымъ прилежаніемъ слѣдо-

валъ внутреннему стремленію къ развитію своихъ способностей, тогда какъ самъ онъ еще нисколько не предвидѣлъ ихъ приложенія въ дѣлѣ его призванія. Между тѣмъ, его историческія книги по одному своему расположенію уже свидѣтельствуютъ, что это отнюдь не эфемерныя, ни случайныя произведенія, какими ихъ по скромности своей считалъ Куглеръ, но что это вполнѣ прочно заложенное зданіе. Однако, онъ оставлялъ зданіе свое въ лѣсахъ, и погружаясь постоянно въ новыя изслѣдованія, связывалъ и достраивалъ все построенное имъ. Но возможно ли ему было создать эти книги, составляющія самый зрѣлый плодъ его дѣятельности, и за ними упрочить ихъ неувядаемое значеніе, если бы въ тоже время онъ не продолжалъ своихъ постоянныхъ изслѣдованій по отдѣльнымъ частямъ, если бы не развивалъ своихъ художественныхъ дарованій постояннымъ упражненіемъ! Но ему выпалъ завидный жребій, собственную жизнь свою и дѣятельность обратить въ художественное созданіе.

РУКОВОДСТВО

КЪ

ИСТОРІИ ЖИВОПИСИ.

КНИГА ПЕРВАЯ.

ДРЕВНЕХРИСТІАНСКОЕ ИСКУССТВО.

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ.

ПОЗДНЕРИМСКІЙ СТИЛЬ.

§ 1. Греческое искусство возникло на почвѣ религіозныхъ воззрѣній народа. Художники облекли божество въ форму, придали ему опредѣленный характеръ, дѣйствительное естество. Въ статуѣ олимпійскаго зевса, изваянной Фидіемъ, олицетворился самъ родоначальникъ боговъ; кто не видавъ ея умиралъ, не могъ быть признанъ блаженнымъ. Искусство у грековъ входило въ кругъ дѣятельности жрецовъ. Подобно тому какъ имъ предоставлено было приподнимать таинственную завѣсу скрывавшую божество, такъ было ихъ дѣломъ и придавать явленіямъ земной жизни высшее, религіозное освященіе. Изображеніе было не пошлый, случайный слѣпокъ съ натуры; оно придавало представляемому имъ предмету отпечатокъ героевъ, возводило его въ ихъ сонмъ.

Вмѣстѣ съ областями грековъ, римляне завоевали и покорили себѣ также всю культуру этаго народа. Вслѣдъ за ихъ легіонами и она распространилась по всему тогдашнему міру. Колоссальныя и великолѣпныя сооруженія, воздвигнутыя ими для цѣлей общественной и частной жизни, стали украшаться художественными произведеніями Греціи, либо изобрѣтенными греками. Каждый обиходный предметъ получалъ художественный отпечатокъ. То, что было плодомъ народно-греческаго воззрѣнія, принимало теперь, оторгнутое отъ родной почвы и непосредственной цѣли, болѣе широкое значеніе; греческая форма стала всеобщимъ закономъ изящнаго, греческіе художественные

тины, матеріалами для всеобщаго образнаго письма. Нашвая прелесть, которою дышатъ произведенія великаго цвѣтущаго времени самобытнаго греческаго искусства, конечно, не могла не утрачиваться при такихъ преобразованіяхъ и перемѣщеніяхъ по всему свѣту; но общіе законы мѣры и формы, общія основанія для изображенія, слишкомъ глубоко были предначертаны греческими мастерами, чтобы они могли тотчасъ изглаживаться. Всюду, и въ самую крайнюю роскошь и въ самую дикую порчу римской жизни проникла, съ греческими формами, нѣкоторая доля религіознаго чувства грековъ; во всемъ бросались въ глаза наблюдателю намеки на міръ наполненный божескими, геройскими и демоническими существами. Искусство главнымъ образомъ служило опорою древнему религіозному вѣрованію.

§ 2. Но вотъ, является на свѣтъ Христіанство, для возвѣщенія истины о единомъ Богѣ Искупителѣ, для обличенія лжи язычества. Міръ ждалъ обновленія, духовнымъ путемъ, извнутри. Христіанство, посягая единственно на духовную сторону въ человѣкѣ, не нуждалось, подобно языческимъ религіямъ, въ безусловно тѣсномъ соединеніи съ искусствомъ. Но оно должно было чуждаться т о г о искусства, съ которымъ оно встрѣчалось и вся сущность котораго коренилась въ языческой религіи. Работать искусству, или мыслями вращаться въ миѳическомъ кругу — значило одно и тоже; могло ли Христіанство своимъ послѣдователямъ дозволить подобную дѣятельность, могло ли оно съ такой стороны ожидать даже поспорья своему посланію! И такъ какъ притомъ вполнѣ сознавали, какія важныя услуги искусство оказывало язычеству, какимъ даже оплотомъ оно ему служило, то вскорѣ къ борьбѣ противъ язычества, примѣшался сильный разладъ съ искусствомъ. Художники, дѣлатели идоловъ, прослыли агентами и служителями діавола; кто преданъ былъ подобному ремеслу не могъ быть удостоенъ очистительной бани крещенія, пока онъ вполнѣ не отрекался отъ омерзительнаго служенія; а кто, съ другой стороны принявъ крещеніе, всетаки возвращался къ прежнему промыслу, того церковь изгоняла изъ своей среды.

Враждебное отношеніе къ искусству въ его тогдашней обстановкѣ повело даже къ борьбѣ противъ взгляда на искусство вообще. Древнія божества производили впечатлѣніе высокимъ наружнымъ достоинствомъ и обаятельной прелестью, которыя художники внесли въ ихъ изображенія; Христіанство напротивъ, хотѣло дѣйствовать на одинъ только духъ, помимо всякой внѣшности, которая, такъ или иначе, могла прельщать чувство или затемнять чистоту мысли. Сверхъ того, по самому положенію, въ которомъ находилась жестоко гонимая церковь въ первомъ вѣкѣ, она должна была взирать на Христа, какъ на первообразъ всѣхъ страданій и лишеній и потому великаго основателя чистаго ученія, казалось, не слѣдовало изображать находящимъ на древнее божество; красивымъ, величавымъ, скорѣе способнымъ привлекать къ себѣ в з о р ъ, чѣмъ приковывать вниманіе живительнымъ с л о в о м ъ. Требовалось, чтобы Онъ съ виду былъ тощъ, малъ ростомъ, невзраченъ. Притомъ же Его такимъ предвозвѣстили еще пророки. «Не было ни виду у него, ни величія, чтобы намъ посмотрѣть на него, ни красоты, чтобы полюбоваться Имъ. Такъ обезображенъ, больше, чѣмъ чей либо, видъ Его, и лице Его — больше чѣмъ кого либо изъ сыновъ человѣческихъ». (Исаіи

53, 2; 52, 14.) *) Дѣйствительно, такой взглядъ повидимому преобладалъ въ первую пору христіанской церкви, особенно когда число христіанъ изъ іудеевъ и изъ язычниковъ еще почти было равное. Конмуже могло притти желаніе выставлять изображеніе Спасителя соотвѣтствовавшее такимъ понятіямъ, когда на лицо были изображенія древнихъ божествъ.

§ 3. Но этимъ налагались оковы на человѣческую природу, на творческое стремленіе, которое въ нее насадилъ Создатель. Отвращеніе къ искусству не было слѣдствіемъ недостатка въ художественныхъ способностяхъ, оно было вызвано единственно внѣшними обстоятельствами, съ измѣненіемъ которыхъ должно было измѣниться и отношеніе Христіанства къ искусству. Какъ только Христіанство было всенародно признано и стало господствующей религіею, вскорѣ представился случай взять искусство изъ служенія язычеству, пріурочить его къ цѣлямъ христіанскимъ, выработать художественные типы и способы изображенія христіанскіе, въ противоположность языческимъ.

Но еще до наступленія этого болѣе блестящаго періода, во время притѣсненій и уничиженія, иногда прорывался врожденный творческій духъ. Жизнь и бытъ древнихъ слишкомъ сдружился съ художественными формами, такъ что сторонникамъ новаго ученія нельзя было вполнѣ ими пренебрегать. Почти вся обиходная утварь имѣла свою выработанную форму, свое изобразительное украшеніе, которое не только придавало ей пріятный видъ, но въ тоже время выражало и мысль. Если всѣми силами остерегались вводить въ новую жизнь предметы идольскаго поклоненія, какъ бы превосходно ни было ихъ исполненіе, однако не находили повода безусловно отвергать безвредный внѣшній обычай. Правда, украшенія на обиходной утвари, по большой части, также были заимствуемы изъ миѳическаго круга. Орелъ и молнія считались символомъ верховнаго владычества, такъ какъ они составляли принадлежность главы древнихъ божествъ; жезлъ съ двумя змѣями означалъ торговлю, потому что Меркурій носилъ подобный жезлъ; палица, символъ силы, составляла коренной аттрибутъ Геркулеса; Грифы которые такъ часто встрѣчаются на орнаментахъ древнихъ, были посвящены Аполлону и напоминали мистеріи его; таинственный символъ сфинкса, вѣщалъ о Эдипѣ и ужасахъ этого миоа и т. д. Этихъ символовъ нельзя было удержать, избѣгая постояннаго напоминанія о миоахъ, которыхъ гнушались. Но можно было замѣнить ихъ другими, не имѣвшими отношенія къ миоамъ, а напротивъ свидѣтельствовавшими о преданности новому ученію. Восточный обычай — поучать въ притчахъ, столь обыкновенный въ священномъ писаніи, представлялъ къ этому много случаевъ; стали заимствовать символы непосредственно изъ библейскихъ притчъ, придумывать новые въ томъ же духѣ, иногда принимали и античные символы, когда въ нихъ небыло прямаго намека на миоъ и ихъ удобно было передѣлать на христіанскій ладъ. Такимъ образомъ возникъ цѣлый рядъ символовъ христіанскаго содержанія, придававшихъ украшаемымъ ими предметамъ вседневнаго употребленія, высшее освященіе и служившихъ притомъ же знаками распознаванія для членовъ новаго ученія. Эти символы—

*) По переводу Кіев. Духов. Академіи.

первыя попытки самостоятельной художнической дѣятельности въ духѣ Христіанства, — это произведеніе свободнаго соглашенія, не жречески постановленные іероглифы.

Къ этимъ символамъ принадлежатъ прежде всего два графическіе знака, не соотвѣтствующіе еще, въ сущности, требованіямъ художества: крестъ и монограмма имени Христова. Крестъ еще съ самыхъ первыхъ временъ считался знакомъ искупленія. Монограмма составлялась изъ соединенія двухъ первыхъ буквъ греческаго имени Христа (*X* и *P*), обыкновенно въ такомъ видѣ: ☧ Буква *X* сама по себѣ напоминала уже фигуру креста; но нарочно для большей простоты иногда ей давали видъ обыкновеннаго креста и составляли монограмму такимъ образомъ: ⌧. Кромѣ того изображали ее и такъ: ✕ и ✳. Часто возлѣ монограммы ставились апокалипсическія *A* и *O* въ такомъ видѣ: *A* ☧ Ω.

Въ числѣ собственно художественныхъ символовъ, главнѣйшіе слѣдующіе:

Агнецъ, означающій главнымъ образомъ Христа, о которомъ новый завѣтъ многократно упоминаетъ подъ этимъ названіемъ, намекая тѣмъ на принесенную Христомъ жертву. Въ тоже время агнецъ есть и символъ учениковъ Христовыхъ, которыхъ Онъ часто называетъ своимъ стадомъ. — Виноградное дерево, по выраженію Христа, уподоблявшаго себя виноградной лозѣ, а учениковъ виноградными вѣтвями. — Рыба, общій символъ для учениковъ Христовыхъ, но примѣняемый и къ самому учителю. Это можетъ быть, — отголосокъ античной символики, изображавшей подъ видомъ рыбы водную стихію, здѣсь же принятъ въ смыслѣ воды жизни (крещенія), и потомъ въ болѣе близкомъ отношеніи къ словамъ Христа, обѣщавшаго ученикамъ сдѣлать ихъ «ловцами людей». Но особенную важность при этомъ придавали случайному, наивно-мистическому сочетанію буквъ, находя въ отдѣльныхъ буквахъ, составляющихъ слово ΙΧΘΥΣ (рыба), начальныя буквы имени Христа и тѣхъ словъ, которыми опредѣлялось его божественное посольство: Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ (Іисусъ Христосъ Божій сынъ Спаситель). — Корабль означаетъ церковь, которую уподобляли Ноеву ковчегу. — Якорь, въ прямой связи съ предъидущимъ символомъ, часто переплетенный рыбою (дельфиномъ), либо съ прибавленіемъ двухъ рыбъ,— символъ постоянства, вѣры и надежды. — Голубь — символъ кротости христіанской и любви и въ тоже время (по видѣнію І. Крестителя), символъ Святаго Духа; иногда и съ масличною вѣткою (Ноевъ голубь), какъ символъ надежды и искупленія. — Фениксъ и Павлинъ — символы безсмертія.— Лира — символъ богохваленія. — Пальма, символъ побѣды, какъ и у язычниковъ, здѣсь преимущественно намекала на побѣду надъ смертію. — Сноп съ виноградомъ, (намекъ на хлѣбъ и вино евхаристіи) и т. д.—Сюда же примыкаютъ ветхозавѣтные символы и иносказанія, какъ то: олень у источника, впослѣдствіи символъ христіанъ изъ язычниковъ, въ противоположность агнцу, символу іудейскихъ неповѣдниковъ Христа; мѣдный змѣй; ковчегъ завѣта; семисвѣчникъ; змѣй въ раю; — наконецъ и крестъ въ болѣе или менѣе богатомъ сочетаніи съ другими символическими знаками, цвѣтами и съ вѣнцомъ, то водруженный на горѣ и вверху съ голубемъ, то посреди вѣнка. (Богатый рядъ такихъ символовъ) въ церкви Св. Аполлинарія (in classe) близъ Равенны.

§ 4. Однако бытъ древнимъ стремился къ обстановкѣ болѣе художественной чѣмъ та, которую ему могъ доставить тотъ или другой незатѣйливый символъ. Не всѣ же послѣдователи христіанскаго ученія принадлежали къ столь мало развитому классу, да и не были столь рьяными ревнителями, чтобы оставаться равнодушными къ искусству вообще, или даже питать къ нему ненависть; и не всѣ времена были до того полны бѣдствій и притѣсненій, чтобы слѣдовало только помышлять о мученическомъ вѣнцѣ. Притомъ обращеніе въ христіанство отнюдь не обязывало отречься отъ условій и потребностей образованной жизни. Если же такимъ образомъ, посредствомъ простыхъ знаковъ, предназначавшихся первоначально для декоративныхъ цѣлей, указанъ былъ путь, по которому внутреннее творческое побужденіе могло себя удовлетворять, не сталкиваясь непріязненно съ типами языческаго изобрѣтенія, то, слѣдуя по этому пути, возможно было дойти до болѣе важныхъ и широкихъ произведеній въ искусствѣ.

Глубокій страхъ предъ языческими идолами равнялся естественно кипучей борьбѣ новаго ученія противъ стараго. Когда же умы успокоивались, возникало сознаніе, что дѣло имѣло и оборотную сторону. При значительномъ обобщеніи, которому подверглись греческія художественныя формы во времена римскаго владычества, дѣйствительно много утратило силы ихъ внутреннее значеніе. Вмѣсто того, чтобъ быть прямымъ изъясненіемъ изображаемаго въ нихъ предмета, онѣ часто выражали лишь общую идею и стали въ обширнѣйшемъ смыслѣ, символами. Ими скорѣе возбуждалось мышленіе, чѣмъ затрогивалось чувство. Въ той мѣрѣ, какъ ослабѣвало наивное вѣрованіе въ древній миѳъ, все болѣе возрасталo символическое примѣненіе древнихъ художественныхъ типовъ. Мы видимъ это самымъ наглядпымъ образомъ въ послѣднемъ пробужденіи древняго искусства, которое, изъ исхода втораго вѣка по Р. Х., можемъ прослѣдить особенно по рельефтымъ изображеніямъ на саркофагахъ. Тамъ миѳы Мелеагра, Ніобы и ея дѣтей, Амура и Психеи и т. д. представлены уже не съ цѣлью изложить поэтическое поприще и судьбы этихъ лицъ, но дабы выразить наглядпымъ образомъ идею о конечной гибели, о смерти, о будущемъ свѣтломъ бытіи. Миѳическая форма изложенія считалась почти безвредпымъ подспорьемъ для выраженія чистой идеи.

Между тѣмъ какъ, такимъ образомъ, связь соединявшая искусство съ языческимъ религіознымъ воззрѣніемъ стала слабѣть, искусство естественно должно было терять въ понятіяхъ христіанъ часть опаснаго своего свойства. Можно было уступать художественнымъ потребностямъ и не ограничиваться однимъ возпроизведеніемъ лишь самыхъ простыхъ символовъ. И если послѣдніе открыли художественному воззрѣнію опредѣленное поле, то художническая дѣятельность, трудившаяся надъ символическими изображеніями и пріобрѣтавшая въ служеніи языческимъ цѣлямъ все большее значеніе, должна была изощряться въ такихъ же обширныхъ произведеніяхъ въ пользу также христіанскихъ цѣлей. При положительно духовномъ настроеніи тогдашняго времени, непосредственное олицетвореніе святыни могло казаться дѣломъ рискованнымъ, но можно было найти символическія изображенія, которыя, подобно упомянутымъ языческимъ рельефамъ, способны были пере-

дать съ разныхъ сторонъ, привлекательно и благотворно, содержаніе новаго ученія, не оскорбляя при томъ робкихъ душъ придаваніемъ тѣлесной формы непостижимому. Библейскія притчи и проч. представляли къ тому обильный и разнообразный источникъ.

§ 5. Прежде всего нужно было найти для Спасителя и Его высокаго посланія такой символическій образъ, который, въ замѣнъ незатѣйливыхъ графическихъ знаковъ креста и монограммы, и не слишкомъ опредѣленныхъ символовъ агнца, виноградного дерева, рыбы и пр. могъ бы произвести на глазъ болѣе художественно-глубокое впечатлѣніе. Воспоминаніе словъ самаго Христа скоро рѣшило выборъ предмета. Самъ Христосъ сказалъ: «Я пастырь добрый.» Онъ говорилъ ученикамъ о пастырѣ вышедшемъ въ пустыню искать заблудшую овцу, который, нашедъ ее, кладетъ радостно на рамена и который за овецъ полагаетъ жизнь свою; таковымъ же описали его еще пророки. И такъ стали изображать Христа Пастыремъ добрымъ, и подъ этимъ образомъ мы его встрѣчаемъ на различныхъ, безчисленныхъ памятникахъ древнѣйшаго христіанскаго вѣка и даже въ образѣ статуи. Его представляли, то посреди своихъ овецъ, одного, либо съ пастухами, ласкающимъ овцу, или съ пастушеской свирѣлью въ рукахъ, то скорбящимъ о заблудшей овцѣ, то опять съ отысканной овцею на раменахъ; послѣднее изображеніе встрѣчается чаще другихъ и еще при Тертулліанѣ оно украшало обыкновенно стеклянные сосуды, служившіе при Евхаристіи и агапахъ. Но большой части Онъ изображенъ идеальнымъ юношею, иногда мужемъ въ бородѣ, — въ общей, высокоподпоясанной одеждѣ, часто съ коротким пастушескимъ дождевымъ плащемъ на плечахъ. Всѣ эти изображенія дышатъ чѣмъ-то пріятно идиллическимъ, невольно наводящимъ на тихое созерцаніе. Этотъ образъ возбуждалъ если не глубокія, но сурьозныя думы и въ тоже время служилъ пріятнымъ художественнымъ украшеніемъ, вполнѣ соотвѣтствовавшимъ античной орнаментовкѣ, въ томъ видѣ, какъ ее усвоилъ весь тогдашній общественный бытъ. Но временамъ переходили отъ «добраго пастыря» къ изображенію пастушеской жизни вообще, въ различныхъ ея проявленіяхъ и такимъ образомъ получалась замѣна прежнихъ миѳическихъ, а въ особенности вакхическихъ изображеній. Совершенно въ томъ же смыслѣ развился и символъ о виноградномъ деревѣ и породилъ рядъ изображеній винодѣлія съ различными его пріемами, съучастіемъ нагихъ дѣтей или геніевъ, какъ это видно на многихъ саркофагахъ и на гробничной росписи самой первой поры. Часто встрѣчается также, въ соотвѣтствіе доброму пастырю, Христосъ въ образѣ рыбака и даже, хотя не такъ часто, въ символическомъ образѣ судьи на ристалищѣ (агоноѳета).

Рѣдкое и на первой взглядъ довольно странное изображеніе, относящееся также ко Христу, — это Орфей, привлекающій звуками лиры лѣсныхъ звѣрей. Включеніе въ кругъ христіанскихъ понятій лица, принадлежавшаго античному міру, объясняется высокимъ уваженіемъ, которымъ пользовались даже у отцовъ церкви, болѣе чистыя орфическія ученія, и еще тѣмъ соотношеніемъ, которое находили въ миѳѣ объ Орфеѣ съ исторіею Христа или еще болѣе съ сущностію Христіанства, въ его борьбѣ противъ язычниковъ и каркаровъ. Орфей сидитъ въ фригійской одеждѣ, въ которой его изобража-

стъ позднѣйшее античное искусство, подъ деревьями, съ лирою въ рукахъ, окруженный звѣрями, при чемъ нельзя не замѣтить извѣстнаго сходства съ нѣкоторыми изображеніями добраго пастыря. Если однако такой смѣлый символъ при дальнѣйшемъ развитіи христіанскаго ученія вскорѣ исчезъ, зато долго еще удержались другіе, болѣе невинные способы выраженія древняго искусства, не смотря на ихъ тѣсное отношеніе къ естественной религіи язычества. Замѣчательнѣйшее въ этомъ родѣ представляютъ олицетворенія природы, которыя стали такъ обычны древнимъ, вслѣдствіе ихъ упорнаго пристрастія къ изображенію человѣческаго тѣла: до самаго исхода среднихъ вѣковъ кое-гдѣ все еще изображались символически, — рѣка — водянымъ божествомъ; горы — горнымъ божествомъ; городъ — богинею съ стѣнянымъ вѣнцомъ; ночь — женской фигурою съ факеломъ и покрываломъ, усѣяннымъ звѣздами; утренняя заря — мальчикомъ съ факеломъ; небо — мущиною, распускающимъ надъ головою покрывало и многое въ этомъ родѣ производилъ и XIII еще вѣкъ. Другія языческія изображенія, на пр. нагіи дѣти — геніи, которыхъ къ исходу древности примѣняли болѣе для декоративныхъ цѣлей, всегдаки попадаются и въ V вѣкѣ, а новѣйшій миѳъ о Амурѣ и Психеѣ, встрѣчается даже на христіанскихъ саркофагахъ, можетъ быть, въ смыслѣ вѣчной любви.

Однако богатая эпическая сокровищница священнаго писанія не могла на долго ускользать передъ художническою дѣятельностію, очень еще обширной, ни передъ потребностію къ художественному творчеству, которые живы были въ римской имперіи, хотя и сказывался остатокъ благочестиваго недоумѣнія передъ непосредственнымъ изображеніемъ Христа и событій изъ Его жизни. Но тутъ является примиряющимъ началомъ, свойственное еще временамъ апостоловъ воззрѣніе, въ силу котораго лица и событія ветхозавѣтныя, принимались сверхъ обыкновеннаго ихъ значенія мессіанскихъ предсказаній, такъже въ смыслѣ п р о о б р а з о в ъ новаго завѣта.

Тогда стало возможно представлять новый завѣтъ въ облаченіи ветхаго и не подавая повода къ соблазну, удовлетворять потребностямъ исторической композиціи, хотя это достигалось не всегда изящнымъ и глубокопридуманнымъ образомъ. Когда мы на пр. видимъ Авраама, готовящагося принести въ жертву сына, — подразумѣвается Богъ, «возлюбивши міръ такъ, что принесъ ему единственнаго своего сына». Моисей, высѣкающій изъ скалы воду и колѣнопреклоненный, прильнувшій къ влагѣ народъ, — знаменуетъ чудесное Христово Рождество изъ чрева Дѣвы; Онъ и есть по пророчію пророка, «источникъ, изъ котораго съ радостію берется вода»; Онъ есть «духовная скала напоившая ихъ». Изображеніе Іова, изнуреннаго мучительной и отвратительной болѣзнью и при немъ друзья его, зажимающіе себѣ ротъ и носъ отъ чуднаго зловонія, — намъ повѣствуетъ о поруганіи Христа «ибо Онъ былъ презрѣнъ и оставленъ людьми, страдалецъ и знакомый съ болѣзнями; и какъ человѣка, отвращающаго отъ себя взоры, мы презирали, и ни во что ставили Его;» и т. д. Даніилъ, стоящій въ львиномъ рву, такъже изображеніе Христа вышедшаго въ юдоль смерти, но воскресшій опять къ жизни; распростертыя по древнехристіанскому обычаю руки, въ тоже время намекаютъ невидимому, на распятіе. Илія, возносимый на колесницѣ

на небо, знаменуетъ Вознесеніе Христово и т. д. Особенно часто встрѣчается исторія Іоны, какъ его нагаго выкидываютъ за бортъ корабля, какъ его проглатываетъ и потомъ на берегъ извергаетъ морское чудовище; самое любимое и удобопонятное олицетвореніе смерти и воскресенія Христа. Мало по малу стали чаще появляться, на ряду съ этими ветхозавѣтными изображеніями, (на пр. на саркофагахъ), также новозавѣтныя, но лишь средневѣковое искусство изображало многократно, оба вида параллельно, въ строго послѣдовательномъ порядкѣ.

§ 6. При сильномъ распространеніи Христіанства, неминуемъ былъ вскорѣ переходъ съ символическаго къ историческому направленію, т. е. къ прямому изображенію Христа и событій изъ Его жизни и дѣйствительно, попадаются изображенія Искупителя (можетъ быть еще и на памятникахъ вѣка Константина великаго), гдѣ Онъ представленъ сидящимъ посреди учениковъ, либо являющимъ то и другое дѣйствіе божескаго всемогущества и пр. исцѣляющимъ слѣпыхъ и разслабленныхъ, насыщающимъ пять тысячъ народа хлѣбами, превращающимъ вино на бракѣ въ Канѣ, воскрешающимъ спеленаннаго по подобію мумій Лазаря; потомъ и «поклоненіе волхвовъ» (тройственное число которыхъ, здѣсь впервые опредѣлено) и «поучающій въ синагогѣ Христосъ», также означаютъ Его божескую силу и величіе. Точно такъ и въѣздъ въ Іерусалимъ слѣдуетъ понимать какъ дѣйствіе прославленія и какъ символической намекъ на второе пришествіе, (но не въ смыслѣ начала страданій), потому что не свойственно было искусству, такъ еще недавно служившему языческому культу, изобразить новое Божество пассивнымъ а не активнымъ, представить Его въ страданіяхъ, а не во всемогуществѣ; и потому всѣ изображенія страстей Господнихъ и смерти на крестѣ, только долго спустя, (въ VIII вѣкѣ), завершаютъ кругъ изображеній изъ жизни І. Христа. Съ другой стороны понятно и то, что древнее искусство, отчасти за неимѣніемъ достовѣрнаго преданія, отчасти по внутреннему побужденію, (хотя и не вслѣдствіе страха личнаго изображенія Христа), создало для себя на первое время, самобытной идеалъ Искупителя, напоминавшій нѣсколько отроческимъ видомъ, древнихъ геніевъ, но впрочемъ прикрытый туникою. (Точно такъ изображали иногда также Бога-Отца, на пр. на ватиканскомъ саркофагѣ, хотя чаще уже въ образѣ старца съ бородою). Лишь нѣсколько позднѣе, но все еще въ 18 вѣкѣ, мы иногда встрѣчаемъ тотъ типическій ликъ Христа, который потомъ, съ малыми измѣненіями удержался въ продолженіи всего средняго вѣка и которому мы здѣсь посвятимъ краткій разборъ *).

Лики Христа впервые встрѣчаются не въ общинѣ правовѣрующихъ, — (какъ уже было выше упомянуто), но у еретиковъ и язычниковъ, на пр, въ домашней молельнѣ императора Александра Севера (около 230 г.), гдѣ образъ Христа поставленъ былъ рядомъ съ изображеніями Аполлонія Тіанскаго, Авраама и Орфея, хотя тутъ рѣчь идетъ о идеализированномъ

*) Лучшіе труды по этой части: Gieseler, Kirchengeschichte I. § 21. — Munter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen II. стр. 1. 25.—Augusti, Beiträge zur christlichen Kunstgeschichte 1841 стр. 48 и сл.

изображенія скорѣе, нежели о портретѣ въ строгомъ смыслѣ *). Евсевій Кесарійскій изъ религіозныхъ побужденій прямо отказывался достать образъ Христа для сестры Константина, и спустя сто лѣтъ, Августинъ объявляетъ даже, что о наружности І. Христа ничего не извѣстно. Однако преданіе о томъ, хотябы и сложившееся совершенно случайно и лишенное историческаго основанія, должно было тогдашнему поколѣнію, состоявшему по большей части изъ новообращенныхъ язычниковъ казаться столь важнымъ и по относительно недавнему прошлому, столь правдоподобнымъ, такъ что наперекоръ богословамъ, стали размножаться изображенія Христа, кому бы ни приписываемъ былъ первообразъ ихъ, по преданію, — самому ли Христу, Пилату, апостолу Лукѣ или же (какъ въ послѣдствіи полагали), Никодиму, или наконецъ нѣкоторымъ, если не подлиннымъ, по всетаки древнимъ письменнымъ свидѣтельствамъ, въ родѣ напр. посланія Лентула къ римскому сенату, и происхожденіе котораго дѣйствительно можно отнести къ третьему столѣтію. Лентулъ—(вопреки исторіи — названный предшественникомъ Пилата въ управленіи Палестиною), описываетъ слѣдующимъ образомъ І. Христа: «Онъ мужъ роста высокаго, со строгимъ и вели«чавымъ лицомъ, способнымъ внушить смотрящимъ на него любовь, не«то страхъ; волосы его цвѣта грозій, (здѣсь вѣроятно подразумѣвается «очень темный цвѣтъ), и до ушей гладки и безъ лоска, а потомъ до плечъ «кудрявы и блестящи; съ плечъ они спускаются впизъ и раздѣлены по обы«чаю Назарянъ, (ошибочно, вмѣсто Назирянъ). Лобъ ровенъ и ясенъ, лицо «безъ отмѣтинъ, съ слабымъ румянцемъ, придающимъ ему пріятное выраже«ніе. Черты лица благородны и привлекательны, носъ и ротъ безукориз«ненны, борода густа и цвѣта волосъ, раздвоена по серединѣ, глаза голу«бые и блестящіе... Онъ прекраснѣйшій между человѣками**).» — Почти въ такомъ же родѣ описываетъ наружность І. Христа, Іоаннъ Дамаскинъ около половины VIII вѣка, но якобы древнимъ источникамъ. «Іисусъ» — пишетъ онъ, — «говорятъ былъ роста статнаго, съ сросшимися бровями, прекрасны«ми глазами, правильнымъ носомъ, кудрявыми волосами, нѣсколько со«гнуты, въ лучшихъ лѣтахъ, съ чорною бородою и лицемъ цвѣта чистой «пшеницы, какъ у его матери, (что вообще считалось особенно важнымъ «обстоятельствомъ), длинными пальцами», и т. д. Позднѣйшія описанія болѣе прикрашены и относительно нѣкоторыхъ подробностей въ очертаніяхъ лица, явно уже придерживаются изображеній позднѣйшаго времени ***).

§ 7. На большей части саркофагныхъ рельефовъ І. Христосъ изображенъ, какъ уже сказано было, въ идеально-юношескомъ еще образѣ, рѣже въ образѣ мужа съ бородою и въ тогѣ; то на пр. возсѣдающимъ между апостолами надъ символическимъ изображеніемъ неба, то стоящимъ на горѣ изъ которой текутъ райскія рѣки; то опять, въ одной изъ помянутыхъ выше

*) Въ какомъ видѣ себѣ представляли І. Христа просвѣщенные изъ язычниковъ, о томъ можетъ намъ дать понятіе весьма древняя, принадлежащая вѣроятно третьему еще вѣку мозаика въ ватиканскомъ museo christiano. Это профильное изображеніе головы съ бородою, приблизительно соотвѣтствующая типу тогдашнихъ философовъ.

**) По тексту приведенному у Didron, (Hist. de Dieu стр. 229).

***) Лишь въ среднихъ вѣкахъ появляется легенда о платѣ с. Вероники, на которомъ по преданію, отпечатѣлось лицо страдальца Искупителя.

сценъ чудодѣйственнаго всемогущества. Но первые портретообразные лики встрѣчаются между росписью въ римскихъ катакомбахъ, которыя вообще вмѣстѣ съ неаполитанскими катакомбами, обнимаютъ въ своеобразномъ символическомъ кругѣ своихъ изображеній, самые древнѣйшіе памятники христіанской живописи.

Римскія катакомбы *), находящіяся по большой части въ недальнемъ разстояніи отъ городскихъ стѣнъ, сначала были копи, изъ которыхъ извлекали пуццоланову глину, еще вѣроятно со временъ республики и кромѣ того съ давнихъ поръ мѣстомъ погребенія для простаго народа и для невольниковъ. Эти копи, заброшенныя и безславленныя, по той, либо другой причинѣ, служили для членовъ гонимой церкви сборнымъ мѣстомъ, убѣжищемъ и въ особенности усыпальницею для покойниковъ ихъ, такъ какъ христіяне съ самаго начала не одобряли языческаго обычая (исчезавшаго впрочемъ уже значительно во времена имперіи), сожигать тѣла умершихъ. Нѣкоторыя изъ этихъ копей покинутыхъ или забытыхъ язычниками, были втайнѣ расширены на подобіе весьма обширныхъ, запутанныхъ лабиринтовъ изъ узкихъ ходовъ, пересѣкавшихся въ различныхъ мѣстахъ и въ стѣнахъ которыхъ устраиваемы были низкія могильныя ниши; нѣкоторые изъ этихъ ходовъ замыкались небольшими, архитектонически отдѣланными пространствами, вверху высѣченными на подобіе сводовъ, въ которыхъ во времена гоненій, совершаемо было богослуженіе, преимущественно по мученикамъ. Когда въ XVI и XVII вѣкѣ, въ пору церковныхъ обновленій, снова открыты и тщательно изслѣдованы были эти могилы мучениковъ, нашли на стѣнахъ, въ нишахъ и по потолкамъ помянутыхъ небольшихъ пространствъ самую разнообразную роспись, которая однако къ сожалѣнію, отъ прикосновенія воздуха, а еще болѣе отъ копоти факеловъ, съ тѣхъ поръ такъ испортилась, что ея почти нельзя разглядѣть; а въ въ изданныхъ въ то время гравюрахъ она не на столько вѣрно передана, чтобы по нимъ возможно было судить о ея стилѣ. Самыя лучшія, наиболѣе подуманныя и величественныя изображенія открыты въ катакомбахъ с. Каликста папы, при Аппіевой дорогѣ, подъ церковью с. Себастіана; другія, менѣе замѣчательныя подъ церквами сс. Сатурнина, Присциллы, Понціана, Марцеллина, Лоренцо и проч. **).

Самыя древнѣйшія изображенія въ этихъ катакомбахъ, на сколько мы можемъ теперь о нихъ судить по малочисленнымъ остаткамъ и по снимкамъ, обнаруживаютъ величественную общую постановку, способъ распредѣленія по пространствамъ и украшенія очень еще близкіе къ манерѣ стѣнной живописи въ лучшую пору имперіи и своеобразный, торжественный и благородный

*) Наглядное описаніе см. у Kinkel. gesch. d. bild. Kunste 1. стр. 180 и сл.

**) Главный, еще не оконченный трудъ Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo dis. edili. p. c. ri G. M. (Marchi). Roma 1844 и сл. Raoul Rochette: Tableau des catacombes de Rome etc. Paris 1837. (Обзоръ). — Ernoc: Premier memoire sur les antiquites chret.: peintures des catacombes. Paris 1836. 4. — Потомъ, прежнія сочин. съ грав. Bosio: Roma sotterranea. — Aringhi: Roma subterranea novissima. — Bottari: sculture e pitture sagre estratte dai cimeteri di Roma. — Отдѣльные хорошіе снимки у D'Agincourt, Живопись, таб. 8 по 11.

стиль, хотя съ технической стороны въ отдѣлкѣ нѣкоторыхъ частностей, можетъ быть уже замѣтны были недостатки. Здѣсь-то еще разъ съ торжествомъ пробивается въ способѣ изображенія усвоеннымъ новой религіею, духъ античнаго искусства и античнаго быта (хотя и внутренно уже значительно потрясеннаго), и облекаетъ гробницы мучениковъ строгимъ и свѣтлымъ символическимъ убранствомъ, совершенно въ подобіемъ видѣ, какъ онъ украшалъ и языческія гробницы послѣдней поры. Стѣнныя ниши уже изукрашены изображеніями, еще въ большей мѣрѣ потолки. Легкими арабесками, напоминающими при всей грубости отдѣлки часто Помпеи и Титовы термы, раздѣлены площадки расположенныя вокругъ середней площади, на которой находится изображеніе, и въ нихъ-то теперь воспроизводится весь послѣдовательный рядъ тѣхъ символовъ, начиная съ дельфина, употребляемаго тутъ лишь какъ украшеніе, потомъ Агнца, голубя и изображеній пастушескаго быта и уборки винограда, до ветхозавѣтныхъ прообразовъ. Изъ которыхъ чаще другихъ мы встрѣчаемъ исторію Іоны и Моисея, предзнаменующія Воскресеніе и Искупленіе. Во внутреннемъ кругѣ, или въ середней площадкѣ, помѣщались изображенія Христа, котораго обыкновенно изображали пастыремъ добрымъ, либо идеальнымъ юношею, являющимъ чудеса; но есть два примѣра непосредственнаго изображенія Его лика.

Мы представимъ здѣсь вкратцѣ описаніе одного изъ этихъ примѣровъ, изъ четвертой камеры Каликстовой катакомбы, принадлежащій вѣроятно Константиновой эпохѣ, дабы дать общее понятіе о расположеніи и постановкѣ стѣнописи въ катакомбахъ *). Комната четырехугольная; каждая изъ четырехъ стѣнъ (за исключеніемъ той гдѣ входъ) имѣетъ по полукруглой нишѣ.

Первая стѣна, (противоположная входу). Въ нишѣ: Орфей. — Надъ полукружіемъ, въ серединѣ, поклоненіе волхвовъ; отъ этаго изображенія однако сохранилась только Богоматерь съ Младенцемъ и позади ихъ зданія, (Виолеемъ). Съ лѣвой стороны, нѣсколько ниже стоитъ мужская фигура указывающая вверхъ, безъ сомнѣнія пророкъ Михей въ соотвѣтствіе его пророчеству о Виолеемѣ (Мих. V. 2). Съ правой стороны, Моисей высѣкающій источникъ изъ скалы. — Стало быть, общее содержаніе относится къ Рождеству Христову.

Вторая стѣна, (лѣвая отъ входа). Въ нишѣ: Даніилъ между львами. — Надъ полукружіемъ стерто середнее изображеніе. На лѣво сидитъ мужъ, въ положеніи въ какомъ часто изображали Іова. Справа, Моисей снимающій съ ногъ обувь **), но такъ какъ средняго предмета недостаетъ, смыслъ этаго

*) Aringhi, 1 1. lib. III. c. 22.

**) Въ раскрашенныхъ рукописяхъ, библіяхъ и въ Biblia Pauperum, Моисей съ пылающимъ кустомъ обыкновенно встрѣчаются вмѣстѣ съ изображеніемъ Рождества Христова (иногда и Благовѣщенія), какъ намекъ на воплощеніе Христово. Въ прибавленныхъ къ изображеніямъ мѣтахи надписяхъ, объясненно взаимное соотношеніе предметовъ. Такъ на пр. подъ пылающимъ кустомъ значится „Lucet et ignescit, sed non cubus igne calescit;“ подъ изобр. Рождества, „Absque dolore paris Virgo Maria maris.“ При изобр. распятаго Аарона жезла иногда встрѣчается, «Nic contra morem producit virgula Morem.» Въ одномъ окнѣ въ кембриджской Kings College Chapel, вверху Рождества находится изобр. Моисея и пылающаго куста. (Прим. Англійскаго изданія).

изображенія не ясенъ. Безъ сомнѣнія, въ общемъ выраженъ былъ намекъ на страсти и смерть Христовы.

Третья стѣна, (правая отъ входа). Въ нишѣ: взятіе на небо Иліи. — Надъ полукружіемъ: въ серединѣ, Ной, высовывающійся изъ ковчега и принимающій прилетающаго голубя. Слѣва стоитъ одна изъ тѣхъ молящихся фигуръ (орантовъ), которыя часто встрѣчаются и принимаемы были за изображенія усопшихъ, хотя вѣроятнѣе что онѣ выражали вообще богопоклоненіе или молитву. Направо воскресеніе Лазаря. — Это изображеніе намекъ на Воскресеніе Христово.

Наконецъ, надъ всѣми этими историческими и символическими изображеніями, относящимися къ Христу, на потолкѣ мы видимъ въ большомъ медальонѣ, обрамленномъ богатыми орнаментами, (арабесками съ голубями), поясное изображеніе самаго Христа; Онъ нагъ, черезъ лѣвое плечо перекинутъ платъ; лицо овальное, съ прямымъ носомъ, дугообразными бровями, ровнымъ, довольно высокимъ лбомъ; выраженіе важное и кроткое; волосы раздвоенные на лбу спускаются кудрями до плечъ; борода не густа, мала и раздвоена, на видъ Ему отъ 30 до 40 лѣтъ. Хотя никакою надписью и никакимъ другимъ знакомъ не указано что-это именно изображеніе Христа, но судя по видному мѣсту, которое ему дано въ комнатѣ, составляющему какъ-бы сводный замокъ всѣхъ прочихъ находящихся тамъ изображеній и также по значительнымъ размѣрамъ, очевидно, что это не можетъ быть изображеніе другаго лица. Еще причина доказывающая, что это не изображеніе какого нибудь усопшаго, это костюмъ: тогда какъ обыкновенныя портретоподобныя фигуры на памятникахъ IV вѣка носятъ костюмъ того времени, значительно уже уклонившійся отъ костюма хорошей римской поры, лица ново-и ветхозавѣтныя, равно и уломанутый ликъ Христа удерживаютъ идеальную античную одежду, или покрайней мѣрѣ (какъ на большей части саркофаговъ), древнеримскую тогу и длинную тунику.

Другое поясное изображеніе, находилось въ пещерахъ С. Поцціана (при via portuensis. Съ небольшой разницею оно по характеру довольно близко подходитъ къ вышеописанному, но прикрыто одеждою и съ нѣкоторыми особенностями, указывающими по видимому уже на позднѣйшее происхожденіе. Оба изображенія, если не вполнѣ, то въ общихъ чертахъ, соотвѣтствуютъ описанію въ письмѣ Лентула, такъ что то и другое вмѣстѣ доказываетъ, что уже древнѣйшіе христіанскіе художники, въ изображеніи лика Христа, слѣдовали не произволу, но руководствовались извѣстнымъ преданіемъ, значительно расходившимся съ греческимъ идеаломъ и стало быть, также въ этомъ отношеніи набросили главныя начертанія для послѣдовавшихъ временъ. (Богоматерь такъ рѣдко встрѣчается между гробничными изображеніями въ этотъ ранній періодъ, и то лишь мимоходомъ, такъ что для Ея лика не успѣлъ еще выработаться особенный типъ).

Другое знаменитое стѣнное изображеніе въ катакомбѣ с. Каликста, мы не можемъ пройти молчаніемъ, по его античной красотѣ.

Въ одной изъ стѣнныхъ нишъ, въ самой ея аркѣ и надъ нею, представлены между виноградными вѣтвями одиннадцать маленькихъ геніевъ, усердно за-

пятымъ уборкою винограда; въ самой нишѣ изображенъ Христосъ въ образѣ юноши со свиткомъ въ лѣвой рукѣ; онъ обращенъ съ поученіемъ къ толпѣ внимающаго Ему народа; въ этомъ находятъ обыкновенно намекъ на Его вступленіе въ назаретскую синагогу. Кое-гдѣ въ катакомбахъ встрѣчаются также изображенія изъ быта древнихъ христіанъ; мы видимъ ихъ собравшимися для братской вечери вокругъ триклинія; попадаются также крестины, вѣнчанія и соборъ христіанскихъ учителей.—Такъ какъ катакомбы еще послѣ Константина въ продолженіи нѣсколькихъ вѣковъ, доступны были народу какъ священныя мѣста и имъ украшались, то отчасти живописныя изображенія принадлежатъ позднѣйшимъ также эпохамъ, отъ которыхъ до насъ дошли другіе, несравненно болѣе важные памятники и потому мы ограничились указаніемъ древнѣйшихъ, принадлежащихъ еще временамъ имперіи. —Катакомбы въ Неаполѣ просторнѣе римскихъ, но въ нихъ мало живописныхъ стѣнныхъ изображеній первой христіанской поры и тѣ довольно грубой отдѣлки, хотя въ болѣе стройномъ рисункѣ и густомъ наведеніи красокъ все еще сказывается сродство съ античнымъ искусствомъ.

§ 8. Повторяя вкратцѣ сказанное, мы видимъ что древнее искусство, несмотря на первоначальное сильное къ нему отвращеніе церкви, съ неудержимой силою проникло въ Христіанство; отъ простаго знака, по которому другъ друга распознавали христіане, перешли къ художественно представленному символу, къ самой символикѣ ветхаго завѣта и вскорѣ стали непосредственно изображать Христа, то въ идеализированномъ, то въ болѣе натуральномъ видѣ. Весьма знаменательно соотношеніе древнехристіанской символики съ языческимъ искусствомъ позднѣйшей поры; какъ въ первой, подъ изображеніемъ дается уразумѣть сокровенный, глубокій смыслъ и возбуждается личное дополняющее участіе въ душѣ наблюдателя, такъ въ языческомъ искусствѣ миѳы также облекаемы были въ символическіе образы какъ въ оболочку общей идеи. Если прежнее высокое воодушевленіе къ силѣ, полнотѣ и красотѣ формъ исчезло изъ искусства въ послѣдній періодъ имперіи; если весь способъ изображенія свойственный этому искусству, въ совокупности съ государственнымъ и бытовымъ строемъ вообще, сравнить можно съ разбитымъ сосудомъ, износившимся платьемъ, то все-таки эти саркофаги и гробничныя изображенія съ ихъ скромнымъ стилемъ, спокойной строгостію фигуръ, прямымъ и самымъ простымъ олицетвореніемъ духовнаго содержанія, представляютъ отрадную противоположность съ напыщенностію позднѣйшихъ языческихъ работъ.

О техникѣ и художественныхъ средствахъ Константинова вѣка мы можемъ по многимъ сочиненіямъ составить себѣ относительно лучшее всетаки понятіе, нежели обыкновенно полагаютъ судя на пр. по неуклюжимъ и некрасивымъ, (можетъ быть спѣшно произведеннымъ), изваяніямъ на Константиновой тріумфальной аркѣ. Почти тысячелѣтнее преданіе античнаго искусства, еще на столько было сильно, чтобы скрыть самое глубокое внутреннее разложеніе и заставить не думать о немъ. Правда, замѣчается уже частое пренебреженіе прежними правилами для изображенія тѣла; въ рельефахъ на саркофагахъ головы и оконечности часто слишкомъ велики и напротивъ, въ живописныхъ произведеніяхъ пропорціи часто слишкомъ вытягиваются въ дли-

ну, въ тѣхъ и другихъ, положенія и мотивы *) условны, обозначеніе сочлененій неправильное, складки, если и задуманы кое-гдѣ хорошо, выполнены вяло. Однако всетаки насъ еще поражаетъ та и другая живо почувствованная фигура а въ портретахъ въ особенности, не малая способность къ индивидуализированію. Орнаменты долго еще сохраняютъ изящный видъ, хотя безъ строгой красоты; наконецъ чистота отдѣлки (на пр. на диптихахъ изъ слоновой кости), не уступаетъ подобнымъ произведеніямъ лучшей поры. Потомъ не слѣдуетъ забывать что именно Константиновъ вѣкъ намъ оставилъ лишь очень мало замѣчательнаго, сравнительно съ громаднымъ количествомъ произведеній, о которыхъ такъ много невѣроятнаго намъ повѣствуютъ Евсевій и Аѳонасій ибо мы въ правѣ предположить что гробничныя изображенія принадлежатъ всѣ къ числу менѣе замѣчательныхъ произведеній. Для возможно полнѣйшей оцѣнки той эпохи искусства, намъ въ слѣдующемъ придется часто указать на такія именно работы, хотя и позднѣйшаго времени, но которыя съ вѣроятностію можно считать за копіи либо подражанія произведеній IV вѣка.

§ 9. Съ признаніемъ Христіанства государственной религіею, живопись проникла въ большія базилики и великолѣпныя крещальни и вскорѣ стѣны, ниши въ олтаряхъ и своды стали покрываться всевозможной лѣпотою. Живопись тогда стала искать для себя предметы также внѣ библейской исторіи, въ обширномъ кругу сонма святыхъ и не уклонялась даже отъ изображеній замѣчательныхъ современныхъ лицъ. Въ подробныхъ надписяхъ, расположенныхъ въ видѣ украшеній, объяснялось значеніе изображеній, а можетъ быть онѣ замѣняли ихъ въ менѣе богатыхъ церквахъ **).

Въ началѣ техника была вездѣ какъ и въ самой Византіи, когда этотъ городъ сталъ «Константиновымъ градомъ», одна и таже, дотолѣ употребляемая при расписыванія стѣнъ, живопись клеевыми красками ***) либо на воску; но въ четвертомъ вѣкѣ въ церквахъ и дворцахъ, одержала верхъ — мозаика, которая до того времени употреблялась на помосты; благодаря этому

---

*) Замѣчанія англійскаго издателя по поводу этаго слова, отчасти примѣнимы и къ русскимъ читателямъ. Вотъ что онъ говоритъ: «Мотивъ — слово хотя очень употребительное на техническомъ языкѣ другихъ народовъ, но между тѣмъ мало еще принятое у насъ и потому мы считаемъ нужнымъ объяснить значеніе какое ему даетъ авторъ. Оно часто выражаетъ замыселъ, (intention) но въ обширномъ смыслѣ. Обыкновенно это слово принимаемо авторомъ въ смыслѣ принципа дѣйствія, положенія и композиціи въ данной фигурѣ или группѣ; на пр. на нѣкоторыхъ античныхъ геммахъ, мы часто встрѣчаемъ при плохой отдѣлкѣ, хорошій — мотивъ. Въ такомъ случаѣ достоинство произведенія слѣдуетъ приписать чувству художника, тогда какъ въ рабскихъ копіяхъ, какими были работы византійскихъ художниковъ, названіе — мотива примѣняемо быть можетъ только къ оригиналу. Въ болѣе обширномъ значеніи это слово выражаетъ вообще то что задумано, въ противоположность — выполненному. Другое, менѣе общее значеніе, которое не слѣдуетъ смѣшивать съ предъидущимъ, это внушенія (suggestion). Такъ на пр. когда мы говоримъ что природа Тиволи внушала Пуссэну мотивы для его пейзажей. Въ этомъ случаѣ внушеніе сопровождаемо было выполненіемъ; въ копіяхъ же византійскихъ художниковъ, мы видимъ замыслы, принадлежащіе не имъ, но слѣпо передаваемые изъ рода въ родъ».

**) См. Augusti, Beiträge zur christl. Kunstgsch. 1841 стр. 147 и с. важное письмо Павлина Польскаго: Подобное въ дворцахъ; ср. Chron salernitanum, cap. 37. (Gertz. monum. T. V.) о надписяхъ Павла Діакона въ Салернскомъ дворцѣ.

***) Или a tempera, т. е. жив на болѣе или менѣе клейкомъ веществѣ, предварительно растворяемомъ въ водѣ, которое примѣшивалось къ краскамъ. (Прим. англ. изд.)

обстоятельству сохранились нѣкоторыя первокласныя древнехристіанскія живописныя изображенія.

Мозаичное дѣло, т. е. искусство составлять по правиламъ живописи, орнаменты и изображенія съ фигурами, помощію разноцвѣтныхъ кубиковъ изъ жженой глины, (въ послѣдствіи) стеклянныхъ плавовъ, было изобрѣтено въ роскошную александрійскую эпоху когда расточительность въ формахъ и матеріалахъ стала затемнять греческое искусство. Въ началѣ, (по обыкновенному преданію), мозаику употребляли въ видѣ украшенія половъ для воспроизведенія на нихъ, съ поразительнымъ сходствомъ неодушевленныхъ предметовъ, (сора, остатковъ со стола, и т. п.); но потомъ вскорѣ перешли къ обширнымъ историческимъ композиціямъ, а при первыхъ императорахъ мозаику довели до самой высочайшей степени техническаго развитія и утонченности; и съ этихъ поръ повидимому ее также стали примѣнять къ украшенію стѣнъ *). Вмѣстѣ съ римскимъ владычествомъ это искусство распространилось по всему древнему міру, и на берегахъ Евфрата какъ на горахъ Атласа и въ Британіи оно производилось одинаковымъ образомъ. Внутренній недостатокъ, что эти мозаики, производившіяся рабочими почти машинально по картонамъ, лишены были всякаго непосредственно геніальнаго отпечатка, въ глазахъ солидныхъ римлянъ выкупался вполнѣ вѣковой прочностію. Коренныя условія этого рода искусства, какъ-то, возвращеніе къ возможно упрощеннымъ и крупнымъ формамъ, избѣжаніе многосложныхъ сжатыхъ композицій, безусловно требовавшаяся ясность въ цѣломъ, все это вмѣстѣ имѣло на весь ходъ искусства, со временъ Константина, руководящее вліяніе.

Нельзя сказать чтобы стиль, къ которому мозаичное дѣло непремѣнно мало по малу вело, дѣйствительно вполнѣ уже выработался, когда это искусство стали примѣнять къ отдѣлкѣ стѣнъ и сводовъ въ христіанскихъ храмахъ. Самыя древнѣйшія, притомъ и единственныя мозаики IV вѣка, которыя мы знаемъ, на бочарномъ сводѣ въ ходѣ ц. Санта Костанца близъ Рима **), существенно принадлежатъ еще къ орнаментикѣ древнихъ временъ

*) Признаемся, у насъ до сихъ поръ недостаетъ посредствующихъ звенъ между мелкими кабинетными вещицами изъ мозаики, какими насъ надѣлили Помпеи и императорскій Римъ и возникшими внезапно громадными стѣнными мозаиками христіанской эпохи. Въ храмахъ, термахъ и дворцахъ послѣднихъ императоровъ находятся, или находились до новѣйшихъ временъ, безчисленныя живописныя изображенія на стѣнахъ, лѣчныя работы и выложенные мозаикою полы, на сколько намъ извѣстно, не найдено никакихъ мозаикъ ни на потолкахъ, ни на стѣнахъ. Плиній правда, положительно говоритъ (XXXVI, 64.), что съ недавняго времени, мозаика поднявшись съ половъ, завладѣла сводами, что ее стали производить посредствомъ стеклышекъ; что въ ней можно передать всѣ цвѣта, что этотъ способъ, какъ нельзя болѣе, пригоденъ и сподрученъ живописи (гл. 67.) Однако немногіе примѣры, выходящіе изъ круга мелкихъ стѣнныхъ изображеній и мозаичныхъ половъ, носятъ характеръ положительно декораціонный и безъ фигуръ, (четыре колонны изъ Помпея, два мозаичные колодца тамъ же, памятникъ въ виллѣ Кампана въ Римѣ и пр. и весьма странно что ни въ Діоклетіановыхъ термахъ, ни въ другихъ зданіяхъ того времени, не найдено на сводахъ слѣдовъ изображеній высшаго свойства, составленныхъ по этому, столь прочному способу Почти можно бы думать что историческая мозаическая живопись въ большихъ размѣрахъ возникла лишь въ продолженіи четвертаго вѣка и вдругъ сильно распространилась. Замѣчательно, что Аѳанасій въ житіи с. Селиверста, описывая великолѣпныя храмовыя сооруженія Константина и почти невѣроятныя украшенія ихъ, ни разу неупоминаетъ о мозаикахъ. (Правда, онъ вообще мало обращалъ на нихъ вниманія).

**) Построена либо при Константинѣ, какъ крещальня къ сосѣдней ц. с. Агнесы, либо

и изображенные въ нихъ гении между виноградными лозами по бѣлому фону стоятъ на одномъ ряду съ подобными имъ изображеніемъ въ катакомбахъ с. Каликста *).

Но также историческая мозаичная живопись пошла было въ V вѣкѣ по путямъ, которые она вскорѣ потомъ оставила на всегда. Кромѣ древнехристіанскихъ символовъ и ветхозавѣтныхъ первообразовъ, весьма часто встрѣчаемыхъ въ началѣ, но почти оставленныхъ въ послѣдствіи, мозаика уже тогда отваживается вступить въ область оживленныхъ историческихъ композицій и только постепенно кругъ ея изображеній суживается до небольшаго числа предметовъ и въ постановкѣ ихъ выказывается самая строгая симметрія, отдѣльныя фигуры принимаютъ спокойный видъ статуй. Но такъ какъ здѣсь преимущественно мы имѣемъ въ виду переходы въ стилѣ, мы будемъ держаться хронологическаго порядка и укажемъ мимоходомъ на измѣненія въ сюжетахъ. Къ счастію несомнѣнныя по большой части числовыя данныя облегчатъ намъ этотъ порядокъ. Если здѣсь и въ позднѣйшемъ языческомъ искусствѣ, намъ попадаются лишь очень рѣдко имена художниковъ, причина тому нравственное положеніе тогдашняго искусства вообще. Если мысли тѣхъ, которые заказываютъ работы, до такой степени сосредоточены на одномъ проявленіи роскоши и художественной расточительности въ обширныхъ размѣрахъ какъ здѣсь, тогда слава художника всегда отступаетъ передъ великолѣпіемъ вещественнаго исполненія, хотя бы даже тотъ заслужилъ безсмертія, который впервые создалъ на пр. типъ благословляющаго Христа, въ ц. с. Косьмы и Дамиана, притомъ въ такое время, какъ въ IV и V вѣкахъ.

Отъ церковныхъ мозаикъ, когда въ нихъ вполнѣ развился стиль, естественно должно было вѣять инымъ духомъ, нежели отъ гробничныхъ изображеній. Теперь насъ даже не занимаютъ болѣе произведенія возникшія въ потаенныхъ мѣстахъ, въ средѣ гонимой общины, которая довольствуется даже наскоро выполненнымъ символическимъ изображеніемъ, ради внутренняго его значенія да и кромѣ того страшится непосредственнаго изображенія святыни, но съ славнымъ побѣднымъ знаменіемъ торжествующей церкви, не стѣсняемой никакимъ уже богословскимъ недоумѣніемъ, но требующей теперь изображенія, не предзнаменованій, ни обѣтованій, но ихъ осуществленія. Исполненіе теперь самое величественное, техника самая дорогая. Правда, цвѣтущее время древняго искусства отозвучилось опять на цѣлое столѣтіе, не выработавъ притомъ существенно новаго начала для изображенія, но античный духъ былъ настолько могучъ, что могъ еще надѣлить новые образы и предметы, благородствомъ иногда даже, величавостію.

§ 10. Значительнѣйшіе по числу и важности мозаики пятаго и послѣду-

вскорѣ послѣ него, какъ гробничная часовня въ память его дочерей, (таково мнѣніе Платнера). Основывающееся на содержаніи мозаикъ предположеніе, что это былъ нѣкогда храмъ Вакха, нынѣ оставлено.

*) Если по такому единичному памятнику, позволено вывести общее заключеніе, тогда еще вѣроятнѣе, судя по мозаикамъ с. Констанціи, имѣющихъ почти совершенно характеръ орнаментовъ, что такой же преимущественно декоративный характеръ носили также упомянемыя Плиніемъ прежнія римскія мозаики на потолкахъ.

ющихъ вѣковъ, находятся въ римскихъ и равеннскихъ церквахъ *). Въ Римѣ епископство, значительно обогащенное дототами императоровъ и благочестивыхъ завѣщателей, становилось болѣе и болѣе средоточіемъ священноначалія; въ Равеннѣ жили послѣдніе отрасли императорскаго Осодосіева дома, потомъ нѣсколько остготскихъ царей и при нихъ и послѣ еще, въ продолженіи долгаго времени, православный архіепископъ, не много уступавшій имъ во власти и достоинствѣ. Здѣсь живопись вступаетъ вновь въ тѣсное соединеніе съ архитектурою и входитъ въ ея условія не только относительно внѣшняго расположенія но даже самой мысли. Въ баптистеріяхъ (крещальняхъ), которыя обыкновенно имѣли круглую, либо четыреугольную форму и гдѣ преимущественно вниманіе обращаемо было на украшеніе свода, самымъ приличнымъ предметомъ для главнаго изображенія, естественно представлялось Крещеніе Христово, вокругъ котораго иногда распредѣляемы были апостолы. Въ не многочисленныхъ церквахъ болѣе обширныхъ размѣровъ, съ куполами и обходами, мозаикъ почти всѣ исчезли, но судя по расположенію ихъ въ нѣкоторыхъ еще уцѣлѣвшихъ базиликахъ, мы вправѣ заключить что тамъ находились несомнѣнно грандіозно подуманныя композиціи. Базиличная форма, ставшая преобладающею на западѣ — длинное зданіе о трехъ или пяти кораблхъ, отдѣленныхъ рядами колоннъ, причемъ средній корабль выше другихъ и оканчивается одной, либо тремя нишами въ задней стѣнѣ, иногда съ поперечнымъ впереди ихъ кораблемъ, — представляла живописи постепенный рядъ плоскостей, которыя, смотря по ихъ отношенію и близости къ престолу, (находившаго непосредственно противъ средней ниши) расписываемы были приблизительно въ слѣдующемъ, часто повторяющемся порядкѣ.

Главная ниша позади престола, какъ самое важное мѣсто во всемъ зданіи, обыкновенно предназначалась для колоссальнаго изображенія стоящаго, либо сидящаго Христа, по сторонамъ Котораго распредѣлены были апостолы, либо святые и храмоздатели; въ послѣдствіи, рядомъ съ Христомъ, или вмѣсто Его, встрѣчается ликъ Богоматери. Надъ главной фигурою обыкновенно представляли руку выходящую изъ облаковъ и держащую вѣнецъ: символъ всемогущества Бога-Отца, котораго въ ту пору уже не рѣшались болѣе изобразить въ человѣческомъ образѣ, тогда какъ Константиновъ вѣкъ, покрайней мѣрѣ на саркофагахъ, еще изображалъ Создателя вселенной. — Внизу, на узкой каймѣ стоитъ Агнецъ изъ апокалипсиса съ двѣнадцатью другими овцами, подходящими съ обѣихъ сторонъ изъ воротъ Іерусалима и Виѳлеема; символъ двѣнадцати учениковъ или вѣрующихъ вообще. — Надъ аркою образующей нишъ и по сторонамъ ея, обыкновенно помѣщались различныя изображенія заимствованныя изъ апокалипсиса, указывавшія на второе пришествіе Господа: въ средниѣ находились часто, либо Агнецъ, либо книга съ

*) Полное собраніе и погибшихъ даже съ тѣхъ поръ памятниковъ: Ciampini vetera monumenta in quibus praecipua musiva opera illustrantur. Roma 1747. (Рисунки къ сожалѣнію такъ неверны и не точны, что о стилѣ судить нельзя). Joh. Georg Müller die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christl. Kirchen vom 5. bis 11. Jahrh. Trier 1835. A. F. v. Quast: die altchristl. Bauwerke von Ravenna. Berlin 1842 — (Dr. E. Braun занятъ теперь изданіемъ римск. мозаикъ съ отдѣл. рисунками).

семью печатями на престолѣ; рядомъ символы евангелистовъ, семь подсвѣчниковъ, двадцать четыре старца протягивающіе молитвенно руки къ Агнцу. Въ обширныхъ базиликахъ, въ которыхъ впереди алтарной ниши пролегаетъ поперечный корабль, этотъ послѣдній отдѣленъ отъ средняго корабля большою аркою (называемой тріумфальной); въ такомъ случаѣ помянутыя апокалипсическія изображенія помѣщались вѣроятно на тріумфальной аркѣ. Кромѣ того въ большихъ и великолѣпныхъ базиликахъ, также верхнія части стѣнъ и поля надъ колоннами, по всей вѣроятности рѣдко оставляемы были безъ росписи; но то что уцѣлѣло, какъ на пр. рядъ ветхозавѣтныхъ сценъ, двойное торжественное шествіе святыхъ и мучениковъ, рядъ портретныхъ головъ папъ, да подъ антаблементомъ множество древнехристіанскихъ символовъ, все это такъ мало, что трудно вывести общее заключеніе. — Если подобнымъ распредѣленіемъ имѣлось въ виду представить послѣдовательную, прогрессивную идею; тогда мозаики средняго корабля можно бы принять за выраженіе шествующей церкви или совокупности обѣтованій; мозаики на тріумфальной аркѣ или на пишевой, какъ намекъ на второе пришествіе Господа, наконецъ мозаику въ самой нишѣ, какъ изображеніе Его славы, вѣчнаго величія, хотя въ отдѣльныхъ случаяхъ подобное толкованіе не всегда окажется состоятельнымъ, такъ какъ въ особенности ниша большей частію опредѣляетъ лишь отношеніе Христа къ святому данной церкви и къ строителямъ ея. Изображенія страстей Господнихъ, занимающія въ средніе вѣка главный алтарь, здѣсь нигдѣ пока не встрѣчаются, этотъ предметъ не соотвѣтствовалъ еще воззрѣнію тогдашняго искусства и вообще ощущалась потребность, не столько эпическаго представленія исторіи Христа, сколько, по возможности многосторонняго выраженія церковной идеи. (Вотъ почему мы тамъ видимъ и мучениковъ и святыхъ, апокалипсическіе символы и старцевъ, агнцевъ и въ заключеніе въ главной нишѣ самихъ основателей храма). Выказывающуюся здѣсь во всемъ симметрію, не разлучную съ искусствомъ съ этихъ поръ до самаго средняго вѣка, нельзя однако по этому еще признать за христіанскій художественный принципъ, такъ какъ со всѣхъ временъ она составляла неотъемлемое условіе монументальной живописи въ ея союзѣ съ архитектурою, хотя съ другой стороны несомнѣнно что священныя числа библейской исторіи: 3 — 4 — 12 — 24 и т. д. и также параллелизмъ ветхо и новозавѣтныхъ изображеній много содѣйствовали къ ея развитію.

§ 11. Древнѣйшее мозаичное, извѣстное намъ, произведеніе пятаго вѣка, внутреннее убранство баптистерія при равенскомъ каоедр. соборѣ, по фигурамъ и украшеніямъ одно изъ самыхъ замѣчательныхъ въ своемъ родѣ. Зданіе осьмиугольное, сведенное вверху сферическимъ куполомъ. По стѣнамъ идетъ двойной рядъ арокъ, между арками нижняго ряда, посреди красивыхъ золотыхъ арабесковъ по синему фону, представлены восемь пророковъ, которые не отличаются, ни по общей мысли, ни въ особенности по мотивамъ одежды, отъ античныхъ работъ позднѣйшей поры; при хотя бойкомъ и смѣшномъ выполненіи, оттѣнки всетаки довольно выдержаны. Въ верхнемъ ряду, между богатымъ архитектурнымъ украшеніемъ мы видимъ лѣпные рельефы (святыхъ мужей и женъ и вверху барановъ, павлиновъ, морскихъ коней, оленей и грифовъ), по большой части бѣлаго цвѣта по красножелтому, либо сѣрому грунту. Затѣмъ слѣдуетъ отъ основанія купола вверхъ, опять мозаикою,

богатый поясъ съ изображеніями 4 престоловъ съ раскрытыми книгами (евангеліями), 4 троновъ съ крестами, 8 епископскихъ каѳедръ въ нишахъ съ ракевинами и 8 красныхъ бесѣлокъ (гробницъ), все это симметрично распредѣлено и обрамлено прекрасною, почти еще въ помпеянскомъ стилѣ полуминною архитектурою. Внутри этого пояса расположены главныя изображенія: кругомъ 12 колоссальныхъ апостоловъ, а въ серединѣ круглое изображеніе Крещенія Христова. Апостолы представлены на зеленыхъ полюжайкахъ по синему фону, подъ бѣлой, украшенной золотомъ драпировкою, окружающей среднее изображеніе и другъ отъ друга отдѣлены золотыми, восходящими акантами. Одежда апостоловъ по большой части парчевая; съ вѣнцами въ рукахъ они выступаютъ свободно съ мѣрной важностію, представляя прекраснѣйшую противоположность съ оцѣпенѣлой неподвижностію послѣдующихъ мозаикъ. Головы какъ во многихъ изображеніяхъ въ катакомбахъ, нѣсколько малы и притомъ совсѣмъ не юношески идеальны и неопредѣленны, но живо-личны, даже съ тою позднеримской невзрачностію, которою часто отличаются портреты того времени. Несмотря на выступающее положеніе, фигуры представлены не въ профиль, но лицемъ, чего никакъ нельзя приписать, въ такомъ вообще превосходномъ произведеніи, неумѣнію художника, но должно объяснить желаніемъ представить глазамъ вѣрующихъ, но возможности полный обликъ святаго. При отсутствіи опредѣленнаго типа апостоловъ, зачатокъ котораго едва сказывается въ фигурѣ с. Петра (головѣ старца но еще безъ лысины), всѣ фигуры обозначены надписями. Прекрасно потуманы и выполнены въ особенности одежды, напоминающія мягкимъ сборомъ складокъ и величавыми массами, лучшія римскія произведенія. Какъ на античныхъ Викторіяхъ, онѣ кажутся развѣваемыми снизу вѣтромъ, какъ будто колыхаемыя неземною бурею. — Въ среднемъ изображеніи, Крещеніи Христовомъ, нагое тѣло передано еще хорошо и свободно, сквозь воду видна даже нижняя его часть, способъ изображенія котораго держались до самаго почти конца среднихъ вѣковъ, вѣроятно изъ боязни изображать не полную фигуру Искупителя — (по крайней мѣрѣ на другихъ фигурахъ, не представлявшихъ повода къ подобной боязни, части тѣла находящіяся подъ водою, обыкновенно не видны. Христосъ съ длинными, раздвоенными волосами соотвѣтствуетъ приблизительно упомянутому выше типу въ катакомбахъ. Въ общемъ композиція носитъ еще довольно близкій къ античному міру характеръ и представлена просто, безъ сіяній, ни вѣнцовъ, крестъ только поставленъ между Христомъ и Предтечей. Слѣва, фигура олицетворяющая Іордань, покрытая водяными растеніями, выходитъ изъ воды и протягиваетъ платъ для отиранія; ангелы, которыхъ въ позднѣйшихъ изображеніяхъ представляютъ держащими платъ, въ эту пору еще весьма рѣдко встрѣчаются. — Судя по впечатлѣнію производимому общимъ убранствомъ баптистеріи, распредѣленіемъ въ немъ фигуръ соотвѣтственно пространству и тонкому чувству колорита, мы можемъ составить себѣ приблизительное понятіе о томъ, какія сокровища истиннаго великолѣпія и красоты погибли при разрушеніи пышныхъ палатъ позднѣйшаго императорскаго Рима.

§ 12. Совершенно въ другомъ родѣ произведенныя между 432 и 440 г. и въ настоящее время сильно реставрированныя мозаики въ серединѣ корабля и на тріумфальной аркѣ у Санта Maріа Маджіоре въ Римѣ.

На верхнихъ частяхъ стѣнъ средняго корабля, въ 54 изображеніяхъ (несчитая погибшихъ) представлены въ малыхъ размѣрахъ ветхозавѣтныя происшествія изъ временъ патріарховъ, исторіи Моисея и Іисуса Навина; а на тріумфальной аркѣ, по обѣимъ сторонамъ апокалипсическаго престола, апостоловъ Петра и Павла и символовъ евангелистовъ, изображены въ нѣсколькихъ рядахъ другъ надъ другомъ, сцены изъ жизни Спасителя, начиная съ Благовѣщенія, до успѣшенія главы Іоанна, такъ что и здѣсь обойдены страданія Христовы. (Въ изображеніи поклоненія волхвовъ, Христосъ—младенецъ сидитъ одинъ на престолѣ, а матерь Его между народомъ). Внизу, по обѣимъ сторонамъ арки, представлены вѣрующіе въ образѣ овецъ при городахъ Іерусалимѣ и Виѳлеемѣ. Историческая композиція здѣсь вездѣ еще совершенно свободна и нисколько не отличается по коренному своему началу отъ античнаго способа изображенія, хотя возрастающая неумѣлость выказывается, относительно выполненія, въ отсутствіи выдержки и рисунка, въ неловкихъ движеніяхъ и старательномъ скучиваніи фигуръ. Костюмъ, въ особенности на воинахъ, еще древнеримскій, и въ нѣкоторыхъ фигурахъ, преимущественно на тріумфальной аркѣ, даже превосходнаго стиля, несмотря на то, что для подобнаго рода техники, малые размѣры всегда не выгодны. Контуры и тѣни обозначены крупно и сильно.

Къ тому же времени, и во всякомъ случаѣ до 450 года, относится богатое убранство надгробной часовни императрицы Галлы Плацидіи въ Равеннѣ*) единственнаго зданія того времени, которое уцѣлѣло со всѣми мозаиками и потому одно только и можетъ дать понятіе о полнотѣ украшеній тогдашнихъ великолѣпныхъ чертоговъ. Часовня (обыкновенно называемая н. с. Назарія и Кельсія) имѣетъ форму креста, середину котораго занимаетъ возвышенная, четырехугольная надстройка, сведенная купольнымъ отрѣзкомъ; корабль и вѣтви креста покрыты коробчатыми сводами. Нижнія части стѣнъ въ прежнее время были обложены мраморными плитами; отъ гзымзовъ вверхъ идетъ мозаическая обкладка, по большей части золотомъ по темносинему фону, гармонически обхватывающему цѣлое. Орнаменты которыми украшены своды, кажутся правда, гораздо далѣе отъ первоначальнаго органическаго своего значенія, нежели орнаменты хорошей античной поры, но всетаки принадлежатъ, по свободному изяществу, къ превосходнѣйшимъ произведеніемъ въ этомъ родѣ. Въ люнетахъ на концѣ поперечныхъ вѣтвей, между золотистозелеными арабесками по синему фону, изображены олени направляющіеся къ источнику, — символъ обращеннаго язычества; въ люнетѣ продольнаго корабля, надъ входомъ, мы еще разъ встрѣчаемъ отроческое изображеніе добраго пастыря, сидящаго посреди своихъ овецъ; въ главномъ люнетѣ, надъ алтаремъ изображенъ Христосъ во весь ростъ, сожигающій на кострѣ сочиненія еретиковъ (а можетъ быть и философовъ). По четыремъ стѣнамъ надстройки изображены по два апостола безъ особенныхъ аттрибутовъ и между ними голуби, пьющіе изъ чашъ, наконецъ, въ самомъ куполѣ, между большими звѣздами, богато разукрашенный крестъ и символы евангелистовъ. Общее сочетаніе символовъ съ историческими

*) См. превосходные хромолитогр. рисунки v. Quast, и др.

фигурами не представляетъ по видимому строго-послѣдовательной основной идеи и фигуры, исключая добраго пастыря *), второстепеннаго достоинства, но въ цѣломъ видна безподобная гармонія. Поэтому уже нельзя не пожалѣть о гибели весьма обширныхъ мозаикъ церкви С. Евангелиста Іоанна, возведенной въ Равеннѣ тоже Галлою Плацидіею. Другое еще, вѣроятно современное этимъ произведеніе, находящееся въ одной изъ нишъ притвора Латеранскаго баптистерія въ Римѣ (временъ Сикста III; 432—440), также намъ даетъ высокое понятіе о декоративномъ вкусѣ, которымъ еще проникнуто было это (уже сильно-разлагавшееся) время. Полукуполъ ниши усѣянъ прекраснѣйшими золотистозелеными узорами изъ цвѣтовъ, по темносинему фону, изъ которыми въ полукругѣ между четырьми голубями стоитъ Агнецъ Божій.

Вѣкъ папы Льва великаго (440—462) ознаменовывается величественнымъ произведеніемъ, которое стало образцомъ для послѣдовавшихъ временъ и обязано происхожденіемъ можетъ быть этому замѣчательному мужу, это: передніе мозаики на тріумфальной аркѣ въ ц. Сан Паоло фуори ле мура близъ Рима, уцѣлѣвшія отчасти при разрушительномъ пожарѣ 1823 г. и возстановляемыя въ настоящее время. Въ серединѣ сіяетъ громадной величины поясное изображеніе Христа, въ двойномъ лучезарномъ вѣнцѣ (15 футовъ въ діаметрѣ), правая рука возведена для благословенія, лѣвая держитъ скипетръ. Верхняя одежда, изъ тонкой ткани, мелкими складками облегаетъ плечи; фигура задумана строго, но величественно и великолѣпно, прекрасной дугой проведены брови надъ широкораскрытыми глазами, очертаніе носа греческое, прямое, ротъ совершенно выдѣляется изъ бороды, закрытъ и кротко-задумчивъ, борода и волосы раздвоены. Высоко въ облакахъ парятъ въ уменьшенномъ размѣрѣ, четыре крылатые звѣря съ книгами Евангелій, нѣсколько ниже два ангела (это можетъ быть одинъ изъ самыхъ раннихъ примѣровъ изображенія ангеловъ), они наклоняютъ жезлы свои передъ Искупителемъ, по обѣимъ сторонамъ ихъ, 24 старца изъ Апокалипсиса, преклоняясь слагаютъ съ себя вѣнцы; находящіеся по правую сторону съ непокрытыми, прочіе съ покрытыми головами, потому что ветхому завѣту (пророкамъ) дозволено было созерцать лишь сквозь покрывало, новому же завѣту (апостоламъ), лицемъ къ лицу. Наконецъ подъ ними, тамъ гдѣ возлѣ арки остается лишь узкая полоса, изображены слѣва, Павелъ съ мечомъ, справа Петръ съ ключемъ; оба они здѣсь нѣсколько уподоблены типу Христа по раздвоеннымъ волосамъ, оба въ движущемся положеніи, какъ бы собираясь возвѣстить Евангеліе **).—Подобно гимну духовному здѣсь сливаются славословія ветхаго и новаго времени, евангелистовъ и великихъ благовѣстителей вѣры и если мы себѣ представимъ, что нѣкогда вдоль по стѣнамъ главнаго корабля изображены были въ библейскихъ сценахъ, исторія І. Христа и церкви, ликн святыхъ, мучениковъ и поясные портреты папъ, приготовлявшіе и настроивавшіе взоръ къ великому изображенію на тріумфальной аркѣ, тогда съ трудомъ поймемъ, какимъ образомъ мозаика большой ниши,

*) Quast въ иныхъ случаяхъ преувеличиваетъ художеств. достоинство этой фигуры.

**) Мы заимствуемъ это описаніе мозаикъ с. Павла изъ Kinkel въ н. м. стр. 215.

и по замыслу и по отдѣльнымъ намекамъ еще могла превосходить изображенія въ главномъ кораблѣ. Но этаго или не имѣлось въ виду, или не удалось исполнить, покрайней мѣрѣ если допустить что содержаніе теперешней мозаики, принадлежащей XIII вѣку, — I. Христосъ между Петромъ, Павломъ, Лукою и Андреемъ — тождественно съ находившимся тамъ первоначально, а въ такомъ случаѣ все преимущество на сторонѣ тріумфальной арки, не только въ отношеніи къ бо̀льшему поэтическому и символическому богатству вообще, но также и болѣе многостороннему и могучему олицетворенію славы Христовой; замѣчаніе, которое намъ еще часто представится. Съ этихъ именно поръ вошло въ обыкновеніе скучивать на тріумфальной аркѣ, либо на аркѣ надъ главной нишею, по обѣимъ сторонамъ агнца на престолѣ или пояснаго изображенія Христа, апокалипсическіе символы, сонмы ангеловъ, апостоловъ, святыхъ и старцевъ, тогда какъ нишѣ удѣляемо было по небольшому числу статуарныхъ изображеній имѣвшихъ прямое отношеніе лишь къ данной церкви, а именно, изображеній святыхъ той церкви, вкладчиковъ и по серединѣ самаго Христа.

Мозаика въ ц. с. Павла представляетъ намъ впрочемъ переходъ замѣчательный не въ одномъ только отношеніи. Воззрѣніе античнаго искусства слышится здѣсь уже лишь какъ слабый отголосокъ прошлаго; если прежній полуидеальный ликъ Искупителя въ катакомбахъ с. Каликста немогъ быть изображенъ иначе какъ съ обнаженой грудью, здѣсь зато̀ нагота уже совершенно прикрыта *). На мѣсто маленькихъ нагихъ геніевъ, теперь являются ангелы, но съ совершено другимъ значеніемъ; это высокія, юношескія фигуры съ крыльями, сплошь прикрытыя одеждою, иногда съ жезлами въ качествѣ вѣстниковъ Божіихъ Мы разстались съ прежней христіанской символикою, съ ея идиллической обстановкою добраго пастыря и веселой декоративной игрою собирающихъ виноградъ геніевъ и пр. Фантастическій мечтательный элементъ, этотъ обыкновенный спутникъ всякаго религіознаго искусства, ищущій себѣ выраженія, то въ символахъ, то непосредственно въ изображеніяхъ, завладѣлъ теперь апокалипсисомъ, который съ перваго еще вѣка былъ очень распространенъ и читаемъ съ восторгомъ. Но подобно тому какъ изъ исторіи Христа для изображеній заимствовали моменты всемогущества, но не страданій, такъ изъ апокалипсиса брали пока еще не предметы бездны, но символы прославленія I. Христа и Его церкви, потому что съ одной стороны передъ нами — еще юная церковь, прежде всего требующая изображенія славы Господа своего, съ другой стороны — искусство, хотя и отжившее свой вѣкъ и померкшее, но всетаки сохранившее отъ цвѣтущей поры довольно еще силы и достоинства чтобы избѣжать чудовищно безобразное.

§ 13. Въ продолженіи несчастнаго періода, отъ паденія римской имперіи

*) Можно приписать это излишней скромности и неумѣнію художника представить наготу; но безъ сомнѣнія тутъ было побужденіе болѣе существенное, вытекавшее изъ желанія представить образъ не полумиѳическимъ, напоминавшимъ языческое божество, но исторически вѣрнымъ Даніилъ и Іона, которыхъ живописцы, какъ предвозвѣстителей Христа, въ катакомбахъ, большею частію представляли нагихъ, въ послѣдствіи являются въ одеждахъ когда ихъ изображаютъ просто, какъ историческія лица.

до Теодориха великаго, искусство не вспятившее назадъ, повидимому остановилось. Большая часть мозаикъ шестаго вѣка почти не уступаетъ по композиціи мозаикамъ пятаго, и ни въ чемъ по блестящему техническому выполненію; существенное различіе развѣ только выказывается въ возрастающей безжизненности, великолѣпной всегдашней орнаментовки, да въ нѣсколько измѣнившейся манерѣ сочетанія красокъ, моделировки и распредѣленія тѣней.

Этотъ новый рядъ открывается для насъ прекраснѣйшей мозаикою древнехристіанскаго Рима въ п. сс. Космы и Даміана на форумѣ (526—530). Надъ аркою (довольно обширной) главной ниши, по обѣимъ сторонамъ агнца, видны четыре ангела, превосходнаго по уже нѣсколько строгаго стиля и далѣе апокалипсическіе символы; отъ 24 старцевъ уцѣлѣло не много величественные недавней закладки въ стѣнѣ. Полуматовая, а можетъ быть и потускнѣлая отъ времени позолота, съ красными и синими облачками, составляетъ фонъ, между тѣмъ какъ до того времени и еще нѣсколько позже, покрайней мѣрѣ въ Римѣ, преобладалъ синій фонъ. — Въ самой нишѣ на темносинемъ фонѣ, среди пестрыхъ, окаймленныхъ золотомъ облаковъ, возвышается колоссальное изображеніе Христа, правая рука поднята какъ бы для поученія или благословенія, лѣвая держитъ свитокъ, вверху рука какъ символъ превѣчнаго Бога-Отца. Внизу Петръ и Павелъ подводятъ къ І. Христу святыхъ Косьму и Даміана, держащихъ въ рукахъ вѣнцы, далѣе слѣдуютъ, справа с. Теодоръ, слѣва храмозодатель папа Феликсъ II (къ сожалѣнію совершенно подновленная фигура). Двѣ сверкающія золотомъ пальмы, изъ которыхъ на одной представленъ въ звѣздномъ сіяніи феникъ, символъ безсмертія, замыкаютъ изображеніе съ боковъ; внизу золотистыя водяныя растенія обозначаютъ Іорданъ. Образъ Христа справедливо можно назвать однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ изображеній средневѣковаго искусства; лицо, поза и одежда придаютъ ему выраженіе спокойнаго величія, какаго въ послѣдующіе вѣка долго не увидимъ съ равной красотою и свободою; особенно изящно расположена драпировка и лишь въ нѣсколько мелочной отдѣлкѣ замѣтно значительное уклоненіе отъ античнаго стиля. Фигуры святыхъ расположены не прямо пока еще и параллельно, одна возлѣ другой, но въ выступающемъ положеніи, такъ даже что онѣ нѣсколько сдвинуты, но въ постуни ихъ проглядываетъ уже нѣкоторая неловкость и безжизненность. Петръ и Павелъ представлены въ обычномъ идеальномъ костюмѣ, Косьма и Даміанъ уже въ подзнеримскихъ, фіолетовыхъ нарчевыхъ мантіяхъ съ красными штибемъ въ варварски восточномъ вкусѣ. Мотивы въ костюмѣ, нѣсколько испещренномъ впрочемъ обиліемъ складокъ, по большой части очень красивы; вставленные въ свѣтлыхъ мѣстахъ золотые и другіе блестящіе штифтики, прекрасными переливомъ своимъ ярко отдѣляютъ фигуры на темносинемъ фонѣ; вообще здѣсь еще сказывается чувство колорита, о которомъ позднѣйшія мозаики по золотому фону уже не даютъ понятія. Исключая главной фигуры, головы индивидуальны и оживлены, но безъ особенной глубины въ выраженіи и съ нѣсколько старообразными чертами, но еще очень далеки отъ византійской окоченѣлости; Петръ уже съ лысиною, Павелъ съ короткими темными волосами и темной бородою, составляющей отличительный признакъ этаго апостола въ послѣдующія времена. Лицомъ они обращены не къ Христу, но

прямо, потому что въ нихъ качествѣ храмовыхъ святыхъ и ходатаевъ, благочестивымъ посѣтителямъ храма желательно было внѣсть полный ликъ святыхъ. Внизу этого главнаго предмета представлены по золотому фону, агнецъ на холмѣ съ четырьмя райскими рѣками и по обѣимъ сторонамъ 12 овецъ, выполненныхъ съ большимъ натуральнымъ чувствомъ и безъ геральдическаго условнаго произвола свойственнаго изображеніямъ животныхъ въ позднѣйшую средневѣковую пору. — Все это выполнено съ тщательностію не чуждающейся употребленія 5-ти 6-ти оттѣнковъ для достиженія по возможности мягкаго колорита.

Несмотря на высокое достоинство этаго произведенія, мы однако по нѣмъ именно и можемъ ясно предчувствовать какое направленіе впервые приняло вырожденіе и окаменѣніе. Главнымъ образомъ здѣсь и въ послѣдующихъ памятникахъ мы встрѣтимъ, либо мало, либо совсѣмъ не оживленныя положенія. Въ мозаикахъ с. Маріи Маджіоре представляется намъ послѣдній, весьма уже испорченный памятникъ живой исторической композиціи, въ высшемъ значеніи слова и за исключеніемъ немногихъ, постоянно повторяющихся библейскихъ сценъ, отнынѣ мы будемъ имѣть дѣло только съ спокойными изображеніями Славы въ главныхъ нишахъ и съ едвали не столькоже безжизненными церемоніальными изображеніями. Едва обозначенная даже поступь, въ началѣ придающая фигурамъ тѣнь органической жизни, исчезаетъ въ седьмомъ вѣкѣ; наступаетъ пора совершенной статуарной неподвижности и вскорѣ художникъ не знаетъ уже болѣе, въ силу какихъ законовъ движется человѣческое тѣло, какія измѣненія въ немъ производитъ движеніе. Не менѣе знаменательный признакъ глубокаго упадка искусства, что фигуры святыхъ постепенно впадаютъ въ болѣе старческій видъ, такъ на пр. с. с. Косьма и Даміанъ представлены уже почти шестидесятилѣтними старцами. (Христосъ здѣсь однако еще въ зрѣломъ возрастѣ). Уже выше было сказано что живопись съ самаго начала не рѣшалась представлять святыхъ въ идеальномъ видѣ, но имъ придавала, подобно портретамъ народныя черты, физически даже уже разлагавшагося поколенія. Такъ все болѣе стягиваются предѣлы изобразимаго и способность къ изображенію, а всетаки на каждомъ шагу, мы встрѣчаемъ напоминанія о томъ искусствѣ, отголоскомъ котораго являются эти произведенія. Колоссальные размѣры фигуръ, сами по себѣ уже возбуждаютъ въ зрителѣ благоговѣйный трепетъ; идеальная драпировка и опредѣленныя очертанія складокъ производятъ впечатлѣніе высшаго естества, чуждаго всякихъ страстей. Тѣ не многія движенія которыя живописецъ еще въ состояніи передавать, ему служатъ для выраженія намековъ высшаго свойства; Христосъ на пр. держащій въ лѣвой рукѣ свитокъ съ евангеліемъ и возносящій правую руку для благословенія, — означаетъ святость Его свойствъ, Онъ и есть благословляющій, Спаситель: когда апостолы и святые съ подъятыми вверхъ руками, указываютъ на Христа, въ этомъ выражено ихъ отношеніе къ Нему и отчасти ихъ значеніе для вѣрующихъ. Но за то правда, при всей иногда встрѣчающейся индивидуальной оживленности лица, въ немъ нѣтъ совершенно никакого выраженія минутнаго настроенія, котораго съ тѣхъ поръ мы болѣе и не встрѣтимъ до самаго исхода средняго вѣка, когда давно уже успѣлъ выработаться новый идеалъ.

§ 14. Въ Равеннѣ не сохранилось никакой мозаики остготскихъ временъ; и самое изображеніе великаго Теодориха на фасадѣ его дворца, гдѣ онъ представленъ былъ на конѣ, въ латахъ, со щитомъ и копьемъ между символическими фигурами Рима и Равенны, погибло какъ и стѣнныя изображенія въ его палійскомъ дворцѣ. Только около половины VI вѣка снова возникаютъ памятники тамошней мозаичной живописи, слѣдовательно дѣйствительно послѣ взятія византійцами Равенны (въ концу 539 г.), изъ чего однако не слѣдуетъ еще, какъ мы далѣе увидимъ, что теперь уже было умѣстно наименованіе «византійскаго». Это скорѣе тотъ же позднеримскій стиль, съ которымъ мы познакомились по предыдущимъ произведеніямъ и нѣтъ никакого основанія предполагать въ художникахъ, восточныхъ а не западныхъ римлянъ [1]).

Сомнительной древности мозаики въ церкви с. Марія ин'Космедин, этомъ баптистеріи Аріанъ, убранство котораго однако съ нѣкоторою достовѣрностію, можетъ быть отнесено лишь къ времени православнаго византійскаго владычества, вѣроятно къ половинѣ тогоже вѣка. Мы видимъ здѣсь свободное подражаніе мозаикамъ въ куполѣ прежняго баптистерія православныхъ; какъ въ томъ, такъ и здѣсь, вокругъ круговаго изображенія Христова Крещенія, распредѣлены двѣнадцать апостоловъ съ вѣнцами въ рукахъ, съ той только разницею, что рядъ ихъ къ востоку прерывается золотымъ престоломъ съ крестомъ на немъ. Они уже не шествуютъ а стоятъ спокойно, но еще безъ окоченѣлости, головы здѣсь однако нѣсколько одушевленнѣе нежели тамъ; въ одеждѣ проглядываютъ уже жесткія линіи, неумѣстные сгибы и складки и пригнаніе свѣта и тѣни къ одному выдающемуся мѣсту. Упадокъ декоративнаго чувства обнаруживается, кромѣ непріятнаго перерыва тропомъ, еще въ томъ; что вмѣсто красивыхъ акантовыхъ листьевъ, здѣсь являются между отдѣльными фигурами, тяжеловатыя пальмы. Въ кругломъ изображеніи обнаженный Христосъ нѣсколько жоще, Іоаннъ же совершенно въ томъ видѣ какъ въ баптистеріи православныхъ; за то Іорданъ здѣсь представленъ человѣкомъ съ обнаженной верхней частію тѣла, между тѣмъ какъ нижняя прикрыта зеленой одеждою, кудри и борода длинные, бѣлые, на головѣ два маленькіе, красные, серпообразные рожка, въ рукѣ камышъ, съ боку кувшинъ. Въ рисункѣ и отдѣлкѣ тѣла всего менѣе замѣтно перемѣнъ, тогда какъ общее выполненіе стало грубѣе и мотивы отчасти менѣе свободны.

§ 15. Въ 545 году была освящена церковь СанъМикеле ин'Аффрико, прекраснымимозаики которой, (торжествующій Искупитель между ангелами и архангелами въ самой нишѣ и потомъ еще на нишевой аркѣ), недавно были сняты и проданы прусскому правительству. — Два года спустя, въ 547 г. послѣдовало освященіе знаменитой церкви СанъВитале, и потому надо полагать, что мозаики въ ней были окончены незадолго до этаго време-

---

[1]) Didron (manuel d'iconographie chrétienne, Paris 1845. Введеніе стр. 46) въ византійствующемъ восторгѣ приписываетъ также мозаики с. Виталя византійцамъ и въ особенности вооной школѣ, но ни однимъ словомъ не подкрѣпляетъ свое, черезъ чуръ смѣлое предположеніе.

ни. Къ сожалѣнію сохранилось только убранство въ главной нишѣ и въ находящемся впереди ея сводчатомъ четыреугольномъ пространствѣ, содержаніе его относится къ сооруженію и освященію храма и къ Евхаристическому жертвоприношенію. Здѣсь изображеніе распредѣлено уже и по золотому, и по синему фону, такъ что первымъ покрыты ниша да два изъ четырехъ отрѣзковъ передняго свода. На нишевомъ полусводѣ представленъ Христосъ въ очень юношескомъ образѣ, сидя на земномъ шарѣ; по сторонамъ Его два ангела, с. Виталій (какъ храмовой святой) и епископъ Экклезій (основатель храма), подносящій модель церкви; внизу по зеленому лугу текутъ четыре райскія рѣки; на золотомъ фонѣ видны красноФіолетовыя облачка. Эти фигуры изображены съ достоинствомъ и благородствомъ, въ особенности Христосъ, который въ такомъ идеально юношескомъ образѣ, съ той поры едвали гдѣ нибудь еще встрѣчается. Въ костюмѣ уже много условнаго и особенно въ способѣ распредѣленія тѣней, но всетаки еще преобладаетъ правда. На нижней части цилиндрической нишевой стѣны мы видимъ два большія церемоніальныя изображенія по золотому фону, чрезвычайно важныя какъ единственные почти сохранившіеся памятники высшей мірской живописи того времени, а какъ изображенія костюма, въ полномъ смыслѣ неоцѣнимыя. Справа представлено отношеніе императора Юстиніана къ церкви Равеннской, въ фигурахъ въ человѣческой ростъ. Юстиніанъ идетъ во всѣхъ регаліяхъ, въ золототканной порфирѣ, подъ тяжолымъ вѣнцомъ и съ истинно громадной застежкой на порфирѣ, онъ держитъ въ рукахъ драгоцѣнные подарки, правильное, но кичливо надутое, обыкновенное лицо его, съ приподнятыми съ коновъ бровями, обращено прямо къ зрителю. За нимъ идутъ знатные царедворцы, безъ сомнѣнія, также портреты и вслѣдъ за ними германскіе тѣлохранители, легко узнаваемые по бѣлокурымъ волосамъ, съ копьями и щитами. Архіепископъ Максиміанъ съ своимъ духовенствомъ идетъ на встрѣчу императору; и это лицо, съ лысиною и патетически зажмуренными глазками также характеристично по тому времени. Насупротивъ, слѣва, представлена императрица Осодора, окруженная великолѣпно разряженными придворными дамами и евнухами, отправляющеюся на молитву; на ней такая же темнофіолетовая царская мантія (порфира); съ ея страшной діадимы спускается цѣлая каскада перловъ и драгоцѣнныхъ камней, образуя рамку вокругъ блѣднаго, узкаго, весьма замѣчательнаго лица, въ которомъ большіе глубокіе глаза и малый чувственный ротъ, выражаютъ всю исторію этой умной и властолюбивой, сладострастной и безпощадной женщины. Передъ ней одинъ изъ придворныхъ отодвигаетъ богато вышитую завѣсу, открывающую видъ на притворъ храма, обозначенный очистительнымъ родникомъ. Юстиніанъ и Осодора почтены блестящими сіяніями, отличіемъ котораго художникъ того вѣка не могъ опускать, хотя въ остальномъ ему очевидно чужды всякая лесть и идеализація. — Нѣсколько ниже по исполненію, мозаики въ высокомъ четыреугольномъ пространствѣ передъ нишею, но за то онѣ замѣчательны и знаменательны какъ ветхозавѣтные символы жертвеннаго приношенія. На сводѣ, между золотистозелеными лиственными украшеніями по синему фону и зелеными по золотому, парятъ четыре ангела въ родѣ античныхъ Викторій на земныхъ шарахъ; подъ ними, по четыремъ угламъ, стоятъ четыре павлина какъ символы безсмертія. На стѣнѣ вверху ниши, два граціозно парящіе

ангела, держатъ щитъ съ знакомъ Христа; по обѣимъ сторонамъ красуются города Іерусалимъ и Виѳлеемъ, составленные изъ однихъ драгоцѣнныхъ камней; вверху виноградныя вѣтви и птицы по синему фону. По обѣимъ боковымъ стѣнамъ распредѣлены упомянутыя изображенія посреди архитектурной обстановки, которую трудно передать. *) Въ двухъ полукружіяхъ представленъ главный предметъ: кровныя и безкровныя жертвы ветхаго завѣта. Мы видимъ Авраама подающаго тремъ ангеламъ въ бѣлыхъ ризахъ пищу на полѣ, гдѣ они сидятъ у стола подъ деревомъ безъ листьевъ, но уже пускающимъ новыя почки, между тѣмъ какъ Сарра стоя въ дверяхъ смѣется; потомъ Авраама готоваго принести въ жертву сына, который стоитъ нагой передъ нимъ на колѣняхъ; далѣе Авеля (прекрасную, совершенно античную пастушескую фигуру), возносящаго передъ деревянной хижиной свою кровавую жертву, между тѣмъ какъ Мелхиседекъ (какъ прообразъ Христа въ сіяніи) выходитъ изъ храма въ родѣ базилики и благословляетъ хлѣбъ и вино. Потомъ кругъ изображеній становится общирнѣе, представляются предметы изъ ветхаго завѣта вообще; мы видимъ Моисея, прообразующаго здѣсь Христа, въ совершенно юношескомъ образѣ, пастухомъ съ овцами; потомъ снимающаго съ себя обувь передъ горящимъ терновымъ кустомъ, (хорошій живописный мотивъ), и наконецъ, еще Моисея принимающаго законъ на горѣ въ то время какъ внизу, его ожидаетъ народъ; слѣдуютъ Исаія и Іеремій, старцы въ бѣлыхъ одеждахъ, воодушевленные пророческимъ пантіемъ, въ подобномъ вдохновенномъ движеніи представлены не много выше, евангелисты съ ихъ символами; Матвей взирающій на своего ангела, какъ на видѣніе. Вверху, изображеніе замыкается прекрасными арабесками изъ виноградныхъ вѣтвей и птицъ. Наконецъ на передшемъ архиволтѣ, вверхъ по куполу расположены въ 13 медальонахъ, между красивыми арабесками по синему фону, поясныя изображенія Христа и апостоловъ, индивидуальныя, портретныя головы, изъ которыхъ однако многія вѣроятно принадлежатъ позднѣйшему подновленію. — Во всемъ передшемъ пространствѣ отдѣлка отчасти уже груба и поверхностна, особенно въ фигурахъ пророковъ и евангелистовъ, которые и по рисунку хуже нашихъ изображеній, но еще много выше работъ слѣдующаго вѣка. Въ изображеніяхъ животныхъ, какъ-то, во львѣ с. Марка, еще замѣтно здравое чувство природы, также и въ деревѣ передъ жилищемъ Авраама. Часто задній ландшафтный фонъ положенъ необыкновенно высоко и въ такомъ случаѣ онъ представляетъ крутые, обросшіе зеленью скалистые уступы, явная попытка разъ еще вникнуть въ внѣшнюю дѣйствительность. — Отъ мозаикъ купола и прочихъ частей церкви, къ сожалѣнію, ничего не сохранилось.

§ 16. Слѣдующій за тѣмъ памятникъ, мозаики относящіяся большей частію (вѣроятно) къ 533 по 566 г. въ ц. Сан'Аполлинаре нуово, бывшей придворной базиликѣ великаго Теодориха, опять единственное въ своемъ родѣ произведеніе, хотя главнѣйшія его части, нища и тріумфальная арка обновлены. Верхнія стѣны средняго корабля, отъ арокъ, до верху, красуются здѣсь еще во всей красотѣ ихъ богатаго мозаичнаго облаченія. На

*) Повяте объ этомъ даетъ D'Agincourt, живопись, таб. XVI.

двухъ обширныхъ фризахъ непосредственно надъ арками представлены по золотому фону, длинныя, торжественныя процессіи, которыя въ эту позднюю пору античнаго искусства, намъ какъ-то странно напоминаютъ панатенейскіе обходы на аѳинскомъ пароенонѣ. Съ правой стороны мученики и исповѣдники; торжественно выступающіе изъ города Равенны, представляющій здѣсь великолѣпное воспроизведеніе остготскаго царскаго дворца, съ его нижними и верхними аркадами, угловыми башнями и главами. Просвѣтъ главнаго входа, задѣланъ блестящимъ золотымъ фономъ для означенія владычества; по стѣнамъ изображены Викторіи въ разноцвѣтныхъ одеждахъ; бѣлыя завѣсы съ богатыми узорами изъ цвѣтовъ и бахрамою украшаютъ нижнія аркады. Медленнымъ, но хорошо переданнымъ движеніемъ, подвигается шествіе вдоль по аллеѣ пальмовыхъ деревъ отдѣляющихъ фигуры одну отъ другой. Всѣ онѣ въ свѣтлыхъ ризахъ и съ вѣнцами въ рукахъ; черты лицъ у всѣхъ фигуръ, сплошь одинаковы и ограничиваются не многими, довольно еще вѣрносхваченными съ натуры, живыми очертаніями, (въ противоположность индувидуально представленнымъ изображеніямъ апостоловъ въ древнемъ баптистеріи и даже въ ц. с. Витале); выполненіе тщательное, даже въ переходныхъ тонахъ. Въ дали шествія, какъ бы цѣлью его, виденъ Христосъ на престолѣ между четырьмя архангелами, величественными, строгими фигурами, не уступающими ни въ стилѣ, ни въ исполненіи изображенію въ нишѣ с. Витале. — Налѣво, (стало быть въ той сторонѣ церкви, которая прежде предоставляема была женщинамъ), мы видимъ въ совершенно подобномъ порядкѣ процессію мученицъ и исповѣдницъ, выходящихъ изъ предмѣстья Классиса, обозначеннаго гаванью и укрѣпленіями; въ главѣ шествія изображено поклоненіе волхвовъ. Богородица, на тронѣ и окруженная четырьмя красивыми ангелами съ жезлами, представлена здѣсь, можетъ быть въ первый разъ, какъ предметъ поклоненія. Она изображена въ лѣтахъ, съ поднятою для благословенія правой рукою, на головѣ покрывало и кругомъ сіяніе. На Ея лонѣ сидитъ благословляющій также Младенецъ въ отроческомъ возрастѣ и совершенно прикрытый одеждою. Фигуры трехъ волхвовъ, правда, побольшой части реставрированы; но всетаки еще замѣтны живо переданное быстрое движеніе и великолѣпный иноземный нарядъ, кафтаны съ богатой обшивкою по краямъ, короткіе шолковые плащи, нижнее платье изъ тигровой кожи, цвѣтные башмаки. И здѣсь также эта послѣдняя часть фриза всѣхъ лучше выполнена, въ подобномъ почти родѣ какъ фигура Христа на противоположной сторонѣ. — Еще выше, между окнами, изображены въ ростъ апостолы и святые въ нишахъ; темная и тяжеловатая постройка тѣней на бѣлыхъ одеждахъ, оцѣпенѣлость и рѣзкость композиціи, указываютъ какъ будто на познѣйшее время, на VII вѣкъ. Въ самомъ верху, надъ окнами изображены въ уменьшенныхъ размѣрахъ чудеса Христовы, которыхъ теперь почти нельзя различить

Сюдаже должно отнести мозаики въ часовнѣ архіепископскаго дворца въ Равеннѣ, имѣющія по уважительнымъ историческимъ даннымъ *) право на бо́льшую древность, но напоминающія стилемъ скорѣе вто-

*) v. Quast, стр. 16 и д. относитъ происхожденіе ихъ къ серединѣ V вѣка, главнымъ образомъ потому, что монограмма „Petrus" будто указываетъ на жившаго въ то время

рую половину VI вѣка. Часовня состоитъ изъ свода опирающагося на четырехъ полукруглыхъ аркахъ, внутренняя поверхность которыхъ, (съ золотымъ фономъ), украшены, каждая семью медальонами съ изображеніями по снизу фону весьма юношескаго Христа, апостоловъ и многихъ святыхъ; работою довольно еще близкой къ 13-и медальонамъ въ ц. с. Витале, но болѣе поверхностной и не важной по исполненію. Середину свода, выложеннаго золотымъ фономъ, занимаетъ большой медальонъ съ монограммой Христа; медальонъ поддерживаютъ четыре красивые ангела, возвышающіеся по одному отъ каждаго изъ четырехъ угловъ свода. Въ промежуткахъ между ними помѣщены окрыленные символы евангелистовъ держащіе евангелія. Левъ с. Марка отличается почти человѣкообразнымъ очертаніемъ головы. — Широкій проходъ ведетъ въ задніе пространство покрытое бочарнымъ сводомъ. Птицы и цвѣты по золотому фону, которыми онъ украшенъ сѣланы уже очень грубо и эскизно и принадлежатъ вѣроятно еще болѣе поздней эпохѣ.

§ 17. Къ этимъ произведеніямъ примыкаетъ то что сохранилось въ Константинополѣ, въ особенности въ софійскомъ соборѣ, отъ временъ Юстиніана. Мозаики Софійскаго собора отчасти повидимому относятся къ времени перваго его возобновленія, между 338 и 363 г. отчасти онѣ позднѣйшаго происхожденія. Послѣ превращенія собора въ мечеть онѣ были закрашены и только при недавнемъ поновленіи снята была не на долго закраска; при этомъ нѣкоторые изъ нихъ были срисованы и потомъ обнародованы въ хорошихъ эстампахъ *). Большое изображеніе на средней поверхности скуфьи, Христосъ судящій міру, болѣе не существуетъ; изображенія алтарнаго пространства извѣстны только по ихъ содержанію. Сохранились колоссальныя изображенія херувимовъ на парусахъ (такъ называемыхъ пандантахъ) подъ главнымъ куполомъ; потомъ изображенія на большихъ подружныхъ аркахъ, поддерживающихъ куполъ съ восточной и съ западной стороны (безспорно относящіяся къ болѣе близкой порѣ византійскаго искусства); часть мозаикъ на поверхности подъ куполомъ около оконъ, святые епископы и мученики и надъ ними фигуры пророковъ; кое-что оставшееся на сводѣ галлереи, между прочими изображеніе сошествія Св. Духа, композиція покрывавшая весьма торжественнымъ архитектонически-симметричнымъ образомъ поверхность малаго купола; наконецъ въ притворѣ, въ полукружіи, надъ главнымъ входомъ, изображеніе возсѣдающаго на тронѣ Христа съ медальонными изображеніями Маріи и архангела Михаила, передъ ними колѣнопреклоненная фигура императора, по всей вѣроятности Юстиніана, старикомъ какимъ онъ и былъ когда вновь освященъ былъ соборъ. Великолѣпіе золотаго фона въ этихъ мозаикахъ вездѣ выдержано; притомъ замѣтно нѣкоторое фантастическое взаимодѣйствіе между фигурами и обиліемъ орна-

---

архіепископа Петра хризолога. Мы предпочитаемъ архіепископа Петра IV (569—574). — Хронологія мозаикъ вообще замѣчательна нами отчасти изъ помянутаго сочиненія v. Quast, отчасти изъ „Описанія Рима“ Platner и Ulrich. Schnaase (Kunstgesch. III, стр. 202) полагаетъ время сооруженія с. Маріи Маджоре въ Римѣ между 425—430. с. Маріи in Cosmedin и с. Аполлинарія нуово въ Равеннѣ, еще до 526.

*) Въ сочиненіи Зальценберга: „Altchristl. Baudenkmale in Constantinopel“.

ментовъ умѣряющихъ блескъ золота. Въ изображеніяхъ пророковъ подъ куполомъ около оконъ, еще преобладаетъ античный жестъ совокупно съ какойто тяжеловатой реалистичностію, особенно въ головахъ. Нѣчто подобное замѣтно и въ фигурѣ Христа на изображеніи главнаго входа, между тѣмъ какъ фигура колѣнопреклоненнаго императора, при отсутствіи античнаго типа и по ея неловкой позѣ, обнаруживаетъ уже въ значительной степени недостатокъ художественнаго дарованія. Святые внизу пророковъ представляютъ какую то однородную, болѣе схематичную типичность, даже и въ выраженіи головъ, не лишенномъ впрочемъ смысла; это обстоятельство и характеръ орнаментовъ на перилахъ позади ихъ, указываютъ какъ будто на нѣсколько позднѣйшее происхожденіе *). Никакихъ слѣдовъ не осталось отъ прочихъ замѣчательныхъ произведеній Юстиніанова времени, на пр. отъ большаго изображенія въ куполѣ въ преддверіи константинопольскаго дворца, гдѣ императоръ представленъ былъ побѣдителемъ варваровъ, властелиномъ вселенной, окруженнымъ царедворцами

§ 18. До сихъ поръ мы разсмотрѣли только важнѣйшія изъ существующихъ еще работъ V и VI вѣка; несравненно великолѣпнѣе, обширнѣе и по постановкѣ величественнѣе, судя по преданію и аналогіи было, должно-быть то что погибло. Остается еще упомянуть о нѣкоторыхъ памятникахъ, происхожденіе которыхъ трудно опредѣлить, но относящіеся вѣроятно къ этой же эпохѣ. Въ церкви с. Пуденціана въ Римѣ находится большая нишевая мозаика, до крайности подправленная въ различныя времена, которая по первоначальной мысли, принадлежитъ можетъ быть еще къ четвертому вѣку, но никакъ не къ временамъ папы Адріана I (772—795) ни Адріана III (884—885), какъ обыкновенно полагаютъ, потому что, еслибъ и вся церковь была новѣе, эта работа должна бы быть копіею другой, гораздо древнѣйшей. Въ серединѣ представленъ Христосъ на тронѣ, по обѣимъ сторонамъ Петръ и Павелъ и св. жены Пракседа и Пуденціана, по поясъ выдающіяся изъ-за ряда осьми мужскихъ полуфигуръ въ античныхъ одѣяніяхъ, (можетъ быть портреты храмоздателей), которые не стоятъ по одному въ рядъ, но съ боку надвинуты другъ на друга. Позади всѣхъ этихъ фигуръ виденъ портикъ съ крышею и надъ нею блестящія зданія; вверху, на небѣ, составленномъ изъ однихъ красныхъ и синихъ облаковъ съ золотыми краями, видны четыре знака евангелистовъ и въ серединѣ богато обложенный золотой крестъ. Архитектоническій задній планъ, перспективное расположеніе фигуръ, размашистое и свободное выполненіе, (на сколько въ немъ не замѣтно новѣйшаго подновленія), указываютъ, если не ошибаемся, на художественный вѣкъ Константина, хотя мы дѣло имѣемъ здѣсь, можетъ быть, съ копіею только и во всякомъ случаѣ, съ чрезвычайно обезображеннымъ произведеніемъ. — Въ круглой церкви Сан Теодоро въ Римѣ сохранился въ алтарной нишѣ, Христосъ между святыми на золотомъ фонѣ, изображеніе относящееся по видимому только къ VII вѣку, но замѣчательное для насъ особенно какъ ранній примѣръ копіи съ древнихъ мозаикъ. На земномъ шарѣ покрытомъ звѣздами, сидитъ благословляющій Христосъ въ фіолетовомъ об-

*) Такъ по Куглеру, изд. IV его „руководство къ исторіи искусства“ ч. I. с. 242 и сл.

лаченіи, волосы свѣтлые, длинные, борода коротка, выраженіе тихое и кроткое, въ лѣвой рукѣ длинный скипетръ; справа Петръ подводитъ с. Теодора, Павелъ слѣва другаго, юнаго святаго, тотъ и другой святой, въ богато-вышитыхъ мантіяхъ, приносятъ на пелепахъ вѣнцы свои Христу. Здѣсь фигуры Петра и с. Теодора точныя копіи съ соотвѣтствующаго изображенія въ ц. св. Козьмы и Даміана, а смиренно наклоненный младшій святый (хорошо задумманный), вѣроятно вновь присочиненъ. Какое древнее, можетъ быть погибшее изображеніе, послужило образцемъ для этой превосходной фигуры Христа, намъ неизвѣстно. — Исполненіе здравое, отдѣлка тщательная, даже въ плечахъ частяхъ, которыя вообще еще довольно живо представлены; но глубокій упадокъ обнаруживается въ безсмысленности отдѣльныхъ мотивовъ одежды. — Мозаики на внѣшней аркѣ ц. С. Лоренцо фуори ле мура близъ Рима, (у задней части церкви), хотя ихъ и относятъ къ 378 году по 590, но до того подновлены и искажены, что скорѣе ихъ слѣдовало бы отнести къ позднѣйшему вѣку. На нихъ представленъ Христосъ на земномъ шарѣ, вокругъ Его 5 святыхъ и основатель храма, папа Пелагій II. — Наконецъ слѣдуетъ упомянуть здѣсь о осьмиугольномъ боковомъ придѣлѣ ц. С. Лоренцо въ Миланѣ, гдѣ изображены по полукуполамъ двухъ стѣнныхъ нишъ, I. Христосъ между апостолами въ бѣлыхъ облаченіяхъ и, если не ошибаемся, пастушеская сцена въ весьма стародавней, довизантійской манерѣ.

§ 19. Одновременно съ мозаиками, слѣдуетъ еще обратить вниманіе на миніатюрную живопись, которою украшаемы были съ бо́льшимъ или меньшимъ великолѣпіемъ, для вящшей наглядности, богослужебныя книги, домашніе молитвенники и мірскія сочиненія, посвященныя общему образованію. Чрезвычайное уваженіе къ священнымъ книгамъ въ тогдашнее время, требовало великолѣпнаго внутренняго убранства и переплета; а относительно классическихъ авторовъ, картинное и [illegible]женіе становилось даже необходимостью, потому что и въ нравахъ, обычаяхъ и въ костюмѣ, уже далеко уклонились отъ преднолавшагося въ [illegible]вѣтущаго вѣка древняго міра. Естественно что здѣсь кругъ изображеній неправильно обширнѣе, чѣмъ въ гробничныхъ изображеніяхъ и мозаикахъ, и нѣкоторые изъ самыхъ раннихъ памятниковъ въ этомъ родѣ, еще разъ приводятъ намъ на глаза древнехудожественный способъ сочиненія, съ истинно величественной полнотою и заставляютъ насъ глубоко сожалѣть о несомнѣнно громадной массѣ погибшихъ произведеній. Сюда принадлежитъ находящаяся въ ватиканской библіотекѣ исторія Іисуса Навина, пергаментный свитокъ слишкомъ 30 футовъ длины, весь исписанный историческими сценами, который, судя по надписямъ на немъ, принадлежитъ правда, уже къ VII или VIII вѣку, но безъ сомнѣнія есть копія съ произведенія лучшей древнехристіанской поры. Эта работа на видъ exoma съ тщательно, но бойко и свободно набросаннымъ, немногими тонами растушеванымъ эскизомъ и составляетъ рѣзкую противоположность съ великолѣпіемъ и совершенствомъ позднѣйшихъ византійскихъ миніатюръ. Живость композиціи, изящность отдѣльныхъ мотивовъ, богатство мыслей въ цѣломъ, даютъ этому памятнику безспорно право на первое мѣсто въ ряду, собственно историческихъ изображеній древнехристіанскаго времени. Костюмъ и вооруженіе совершенно еще античны; Іисусъ Навинъ везде представленъ въ сія-

ніи, точно такъ и прекрасныя символическія женскія фигуры, олицетворяющія осажденные и покоренные города, съ скипетрами и стѣнными вѣнцами; мѣсто ландшафтнаго фона здѣсь замѣняютъ пока еще символы, горныя, рѣчныя божества и т. п. Въ сценахъ битвъ, самая дикая схватка передана часто очень удачно, хотя правда, художникъ мало заботится о перспективѣ и размѣрахъ фигуръ. Рука копировавшаго выказываетъ себя почти только въ весьма ощутительномъ незнаніи сочлененій и оконечностей. — Въ послѣднемъ отношеніи, знаменитый ватиканскій Виргилій подъ № 3225, подлинное произведеніе IV либо V вѣка, стоитъ много выше Іисуса Навина, хотя по композиціи онъ ниже его. Краски, гдѣ онѣ не стерлись до самаго рисунка, наложены чисто и густо, шатировка легка и пока еще не мелочна, рисунокъ, хотя и богатъ еще традиціонными античными мотивами, но въ движеніяхъ фигуръ уже очень непатуралень *). Такія же древнія, но по рисунку еще менѣе удовлетворительныя миніатюры, содержитъ книга бытія въ вѣнской императорской библіотекѣ. — Въ амвросіанской библіотекѣ въ Миланѣ хранятся 58 миніатюръ, изъ погибшей рукописи Гомера, которыя также принадлежатъ къ IV или V вѣку, но имѣютъ совершенно античный видъ по размашистому, густому наложенію красокъ и отдѣлкѣ одеждъ. Въ дѣталяхъ однако по большой части замѣтны неумѣніе и безсиліе и композиція не только безпорядочно разбросана, какъ въ ватиканскомъ Виргиліи, но либо запутана либо однообразна **). — Ватиканскій Теренцій 9-го вѣка, очень грубая копія, можетъ быть съ отличнаго произведенія языческихъ временъ. — Кромѣ того еще къ исходу среднихъ вѣковъ, попадаются разбросанныя въ различныхъ рукописяхъ, одиночныя прекрасныя фигуры и композиціи, потому что при постепенномъ истощеніи творческаго духа, удобнѣе стало скопировать находившіяся уже на лицо произведенія.

§ 20. Со временъ завоеванія Италіи Лонгобардами, а въ особенности съ VII вѣка, въ живописи происходитъ разрывъ; съ одной стороны продолжающіе идти привычнымъ путемъ вязнутъ въ варварской уродливости, между тѣмъ какъ съ другой стороны, все болѣе и болѣе, при великолѣпныхъ работахъ высшаго разряда, мозаикахъ и пр. прибѣгаютъ къ стилю и техникѣ тогдашнихъ византійскихъ живописцевъ, о которыхъ говорено будетъ въ слѣдующемъ отдѣлѣ. Вотъ почему болѣе важныя изъ италіянскихъ произведеній

---

*) Приведенныя здѣсь какъ и другія миніатюры, въ отчасти точныхъ снимкахъ у D'Agincourt. Живп. таб. XIX и сл. гдѣ въ особенности хорошо передань Виргилій, не касающійся пока нашего предмета. — Весьма замѣчательное сирійское Евангеліе, составленное въ 586 г. въ месопотамскомъ монастырѣ каллиграфомъ Равулою, находится въ лаврентійской библіотекѣ въ Флоренціи. Если по образцамъ помѣщеннымъ у D'Agincourt, таб. 27 позволено выводить заключеніе, то здѣсь античное искусство вдалось въ другаго рода ложное направленіе, нежели у Византійцевъ; мы видимъ полныя, круглыя, впрочемъ весьма произвольныя, даже дики формы и при томъ чрезвычайно живыя движенія и выраженія. Выбранное D'Agincourt для примѣра Вознесеніе Христово, можетъ дать высокое мнѣніе, по тому времени, о составѣ этихъ миніатюръ; по крайней мѣрѣ не безъ достоинства задуманы фигура Христа, парящаго вверху между четырьмя ангелами и внизу толпящаяся группа апостоловъ и ангеловъ, по обѣимъ сторонамъ Богоматери; но по исполненію онѣ совершенно плохи. (Въ этой рукописи, мимоходомъ сказать, мы находимъ самое древнѣйшее изображеніе распятія).

**) Biadis fragmenta cum pictoris etc. edente Ang. Majo etc. Миланъ 1819. 58 таблицъ съ очерками, не точными и значительно перекрашенными въ нынѣшнемъ вкусѣ.

VII и послѣдовавшихъ вѣковъ, слѣдуютъ византійскому стилю, менѣе же важныя работы напротивъ, какъ миніатюры и одиночныя, малочисленныя изваянія, отчасти покрайней мѣрѣ, обличаютъ самобытно одичалый и вполнѣ распущенный стиль, который можно бы называть лонгобардскимъ. Миніатюры состоятъ изъ грубо намаранныхъ очерковъ, размалеванныхъ красками *). Какъ образчикъ пластическаго искусства можно привести рельефъ на заднихъ вратахъ ц. санъ Феделе въ Комо, изображающій ангела, уносящаго за волосы пророка Аввакума; здѣсь, въ толстыхъ, короткихъ фигурахъ съ грубыми, неуклюжими лицами и оконечностями, трудно найти хотя бы слабый отголосокъ древняго искусства. А между тѣмъ мы увидимъ что въ подобныхъ, совершенно невидимому нестройныхъ произведеніяхъ, порожденныхъ произволомъ, въ виду строгозаконной византійской окаменѣлости, таился зародышъ свободы, которому въ послѣдствіи надлежало стать началомъ новаго развитія.

*) Объ этомъ лонгобардскомъ стилѣ см. v. Rumohr, ital. Forschungen I. стр. 186 и сл. гдѣ поименованы тѣ немногіе памятники на которые можно указать, т. е. остатки фресокъ въ криптѣ подъ каседр. соб. въ Ассизи и въ подземной часовнѣ С. Назаро э Чельсо въ Веронѣ (Христосъ въ славѣ и библейскія сцены; все это грубо намарано по бѣлому фону), много рукописей и т д. — Къ сожалѣнію, ничего не сохранилось отъ лонгобардскихъ историческихъ сценъ, которыми расписанъ былъ въ началѣ VII вѣка по волѣ королевы Теоделинды дворецъ ея въ Монцѣ. По словамъ Павла Диак. IV. 23 въ нихъ былъ подробно представленъ древній народный костюмъ Лонгобардовъ. — Лонгобардскія граматы на Монте Кассино и въ другихъ мѣстахъ почти всегда носятъ въ заглавіяхъ миніатюры.

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

ВИЗАНТІЙСКІЙ СТИЛЬ.

§ 21. Начало византійскаго стиля относятъ обыкновенно къ эпохѣ болѣе ранней чѣмъ та, которую мы здѣсь принимаемъ, приблизительно къ V вѣку. Причины заставляющія насъ отступить отъ такого опредѣленія, указаны были въ предыдущемъ; на нашъ взглядъ искусство, до начала VII вѣка существенно было одно, какъ на востокѣ, такъ и на западѣ, гдѣ только еще удержало жизненную силу римское образованіе и потому мы его не иначе назовемъ, какъ позднеримскимъ или древнехристіанскимъ искусствомъ вообще. Если еще въ V и VI вѣкѣ выступаютъ уже наружу начатки того стиля, который въ послѣдствіи преимущественно выработало искусство восточноримской имперіи, намъ все-таки, говоря о V и VI вѣкѣ, нельзя еще примѣнять названія восточноримскаго, ни византійскаго стиля, но мы можемъ говорить лишь о позднеримскомъ стилѣ, общемъ всему древнему міру, гдѣ еще не изгладилась значительно римская жизнь отъ смѣшенія съ германскимъ племенемъ. Не ранѣе какъ во второй половинѣ VI вѣка стало измѣняться положеніе дѣлъ. Восточноримская имперія получила при царѣ Юстиніанѣ тотъ строй и ту форму, которые она сохранила въ продолженіи послѣдовавшихъ за тѣмъ вѣковъ и въ умственномъ также отношеніи, повидимому лишь съ этаго только времени, византизмъ пріобрѣтаетъ вполнѣ развитыя формы. Для Италіи напротивъ, теперь именно наступило время самаго глубокаго униженія. Пожертвовавши Юстиніановымъ полчищамъ, своими властителями самыми кроткими, остготами и подпавши потомъ подъ восточно-римское владычество, Италіи пришлось испытать вторженіе Лонгобардовъ и самый страшный раздѣлъ страны; главная доля, самое сердце, досталась Лонгобардамъ, приморскія земли съ главнѣйшими городами, равно и всѣ острова попали подъ могущество Византійцевъ. Теперь наступила пора для этихъ областей, оставшихся восточноримскими и постоянно угрожаемыхъ Лонгобардами, серьезнѣе примкнуть подъ защиту Византіи; къ тому же въ это время, и искусство и образованіе, вѣроятно достигли такаго бѣдственнаго положенія, что ощущалась

потребность содѣйствія извнѣ, отъ центра имперіи и потому, тотъ общій стиль который съ VII вѣка сталъ господствующимъ въ Римѣ и Неаполѣ, въ Апуліи и Калабріи, въ Сициліи, Равеннѣ и Пентаполидѣ и въ процвѣтавшей тогда Венеціи, отчасти также въ Генуѣ, мы вправѣ называть византійскимъ, на сколько онъ представляетъ различій съ существовавшимъ дотолѣ позднеримскимъ. Послѣдовавшее потомъ завоеваніе Карломъ великимъ, не уничтожило, не нарушило даже крѣпко установившейся школьной связи Италіи съ Константинополемъ; притомъ-же и нижняя Италія какъ и Венеція, столь важная для искусства всѣхъ вѣковъ, остались не тронутыми имъ несмотря на многократныя нападенія.

Какимъ путемъ распространился византійскій стиль, мы можемъ себѣ представлять различнымъ образомъ. Нѣтъ сомнѣнія, что много греческихъ художниковъ переселилось изъ великаго разсадника, Константинополя, въ Италію. Потомъ вѣроятно столица изобиловала мастерскими, разсылавшими въ провинціи по заказу и на сбытъ, многочисленныя свои произведенія, начиная со статуй и картинъ, до капителей для колоннъ; особенно относительно живописи можно назвать центральными мастерскими, монастыри въ Константинополѣ, затѣмъ въ Оессалоникахъ (?) и также Аѳонскую гору. Вѣроятно также, что многіе западные художники получали свое образованіе въ главныхъ мѣстахъ восточноримской художественной дѣятельности. Такимъ образомъ образовались прямыя и косвенныя степени зависимости, начиная съ непосредственной школьной связи съ Византіею, до налетнаго только византійскаго вліянія. Наконецъ намъ придется указать, какъ византійскій именно стиль, въ связи съ положеніемъ культуры того времени, по своей внѣшности былъ самымъ удобопередаваемымъ изо всѣхъ когда либо существовавшихъ въ исторіи искусства у болѣе высоко образованныхъ народовъ, такъ что напр. переданное третьимъ лицомъ, положимъ, западнымъ ученикомъ западнаго же учителя, бывшаго хотя не долго ученикомъ переселившагося грека, не очень отличается отъ первоначальныхъ византійскихъ образцовъ.

§ 22. Неоспоримое преимущество которымъ обладала Византія передъ западомъ въ отношеніи къ живописи, заключалось въ томъ, что никакія вторженія варваровъ въ ней не прерывали, не останавливали даже, преданія и развитія (или порчу) унаслѣдованнаго древняго искусства и что благодаря величественнымъ публичнымъ задачамъ, постоянно поддерживаемо было техническое упражненіе, съ которымъ связаны были приличныя столичной пышности, чистота и изящность отдѣлки. Если композиціи значительно уклоняются отъ древнихъ, если тяжолыя, мрачныя, лоснящіяся краски не представляютъ ни малѣйшаго сходства съ легкой прелестью колоритности древнеримскихъ работъ, то всетаки весьма важно уже то, что существовало въ мірѣ мѣсто, гдѣ художественное производство въ большихъ размѣрахъ, никогда не прекращалось, точно такъ какъ для государствъ и для права на западѣ важно было, въ началѣ среднихъ вѣковъ, имѣть въ Византіи твердый образецъ и мѣрило строго опредѣленныхъ порядковъ. — Но никакое искусство не живетъ однимъ преданіемъ, ни массою заказовъ; его собственное существованіе ему доставляютъ безчисленные духовные источники, которые въ обшир-

нѣйшемъ смыслѣ называютъ народной жизнью, а эти источники въ Византіи значительно помутились или изсякли. Это самыя отжившія формы древняго міра, которыя мы здѣсь встрѣчаемъ, по извѣстному удачному сравненію, набальзамированныя какъ мумія на тысячу лѣтъ впередъ *). На тронѣ возсѣдали, окруженные пышностію и церемоніаломъ, по большой части жестокіе деспоты или трусы; у царедворцевъ подъ наружнымъ смиреніемъ и раболѣпствомъ, скрывалась страсть къ безпрерывнымъ козпямъ и кровавымъ заговорамъ. Этому положенію въ высшихъ кругахъ, соотвѣтствовало порабощеніе въ которомъ находился народъ. Замѣчательно, что самый главный интересъ возбуждали публичныя зрѣлища и что тотъ же народъ, въ которомъ заглохло всякое, политическое чувство, заступаясь за ту, либо другую сторону ристателей въ гипподромѣ, всетаки дошелъ до большаго всеобщаго возстанія. Жизнь вообще отдавалась восточной роскоши, чувственности и римской жадности. Наука обратилась въ сухую компиляцію, литература была мертва и чужда народной жизни. И само христіанство, которое именно въ это время между германскими племенами полагало основаніе къ будущему единству Европы, въ восточноримской имперіи вдавалось въ пагубныя уклоненія. Догматическіе вопросы о непостижимыхъ предметахъ, распространялись изъ духовныхъ круговъ далѣе, не только занутывали въ нескончаемые раздоры дворъ и правительство, но и для простаго народа, привыкшаго еще съ лучшихъ временъ къ мудрованію и словопрѣніямъ, становились предметомъ споровъ и препровожденія времени; а тамъ гдѣ выказывалось истинное благочестіе, ему сопутствуютъ монашеское самоистязаніе и суровая нетерпимость. Важнѣйшимъ политическимъ событіемъ въ жизни Византіи (послѣ битвъ съ Персами, Сарацинами и придунайскими народами), было иконоборство, порожденное фанатизмомъ, вскормленнымъ четырехвѣковымъ догматическимъ споромъ. Причины его и послѣдствія извѣстны Укоры въ идолопоклонствѣ, направленные мусульманами и евреями противъ богато обставленнаго иконами христіанскаго богослуженія и надежда на обращеніе первыхъ, побудили императора Льва Армянина уничтожить иконы. Принудительныя мѣры по этому поводу начались въ 730 г. и сто слишкомъ лѣтъ длилась вызванная этимъ борьба, въ которую вовлечена была вся имперія, со всѣми ея, даже отдаленными интересами. Почитатели иконъ наконецъ одержали верхъ на соборѣ 842 г. Но и это было лишь «соглашеніе партій», такъ какъ рѣшено было удержать одну лишь живопись и плоскій рельефъ, и пожертвовать давно уже дряхлѣвшей свободной скульптурою. Не видно однако, чтобы этой борьбой нанесенъ былъ особенный вредъ искусству, потому что въ продолженіи этаго времени, не только безостановочно производилась мірская, но также многими настойчивыми монахами религіозная живопись. Съ этаго времени однако исчезаетъ послѣдній слѣдъ свободной наивности въ византійскихъ произведеніяхъ и они являются вполнѣ уже какъ выраженіе религіознаго протеста противъ враждебной иконамъ ереси и исламизма. Соотвѣтственно этому, начинаютъ теперь, (въ VIII и IX вѣкѣ,) появляться въ визан-

*) Мы отсылаемъ здѣсь къ мастерской характеристикѣ византійской жизни у Schnaase (Kunstgesch. III. стр. 93 и сл.)

тійской живописи изображенія страстей Господнихъ и смотря по времени, также страшныхъ истязаній мучениковъ, которыя дотолѣ были чужды изобразительному искусству *). Но не маложе и погибло художниковъ жертвами своего дѣла, въ эту бурную пору иконоборства! Да и церковь теперь стала на прочномъ основаніи, такъ что ей можно было не смутясь изобразить страдающаго Христа, какъ она изображала торжество Его. Потомъ понятно также, если одержавшая верхъ партія, при тогдашнихъ обстоятельствахъ, увлеченная желаніемъ возвѣстить о своей побѣдѣ и дѣйствовать на умы, выступала смѣлѣе впередъ, тѣмъ болѣе что въ эту пору вымерло уже тонкое чувство стараго времени, возмущавшееся изображеніемъ мрачныхъ и ужасныхъ предметовъ. Изъ церковнаго постановленія изданнаго еще за долго до иконоборства видно, что относительно покрайней мѣрѣ изображеній страстей Христовыхъ, вмѣшалось еще особенное религіозное воззрѣніе. Константинопольскимъ соборомъ 692 г. (обыкновенно называемымъ concilium quinisextum или in trullo), было опредѣлено, отдать рѣшительное предпочтеніе непосредственному человѣческому изображенію Христа, передъ символическимъ, въ особенности, передъ бывшимъ дотолѣ въ употребленіи символомъ агнца, чѣмъ и должны были руководствоваться всѣ художники. Это было офиціальное заявленіе о совершенномъ вымираніи аллегорически-мѳоическаго направленія, которымъ первоначально проникнута была христіанская живопись, и о переходѣ съ символической почвы на историческую, о чемъ мы уже намекнули по поводу мозаикъ с. Павла въ Римѣ. Послѣдствіемъ этаго было возникаціе изображеній распятія, такъ какъ едвали въ другомъ видѣ возможно было теперь представить дѣло искупленія Христомъ; притомъ соборное постановленіе прямо указывало на «Того, который взялъ на себя грѣхи міра», чѣмъ намекалось, если не прямо на распятіе, то по покрайней мѣрѣ на изображеніе страданія. Вскорѣ послѣ того, въ 730 г. папа Григорій II въ письмѣ къ Льву Изаврянину упоминаетъ о различныхъ сценахъ Христовыхъ страданій (παθήματα), какъ о предметахъ уже бывшихъ въ ходу и приличныхъ для церковной стѣнописи. Остальное довершило въ послѣдствіи упомянутое религіозное воззрѣніе, возникнувшее во времена иконоборства.

§ 23. И такъ, чтобъ оцѣнить византійскій стиль (въ принятыхъ нами предѣлахъ), мы должны привести себѣ еще разъ на память, результаты предшествовавшаго стиля. Древнее искусство, дошедшее еще въ третьемъ вѣкѣ до глубокаго упадка, разстроенное внутри и получившее новое содержаніе отъ новой религіи, въ IV и до VI вѣка снова успѣло создать типы, которые съ такимъ точно правомъ можно называть великими, какъ и древнѣйшія греческія изображенія божествъ, хотя они во многихъ отношеніяхъ ниже послѣднихъ. Въ самую мрачную поры деспотизма и бѣдственнаго переселенія народовъ, установились эти типы и нашли себѣ выраженіе въ блестящихъ мозаикахъ. Эти колоссальныя фигуры, исполненныя спокойнаго величія, глубокаго выраженія, въ ихъ торжественно спускающихся одеждахъ, безо-

*) Если епископъ Амазійскій Астерій еще въ IV вѣкѣ упоминаетъ о изображеніи мученичества св. Евфиміи, то это случайное явленіе, которое при художественномъ броженіи въ IV вѣкѣ не должно насъ удивлять. Церковное офиціальнее искусство безъ сомнѣнія въ сторонѣ.

всякой обстановки, смотрятъ на насъ изъ своихъ запрестольныхъ нишъ, какъ могучія заявленія торжествующаго сознанія своей силы тогдашней церкви и производятъ на безпристрастнаго зрителя впечатлѣніе эстетическаго и историческаго обаянія. Одновременно исчезли также драматически-историческая живопись и даже способность передавать живое движеніе вообще; причемъ, полное пренебреженіе изученіемъ природы, (какъ во всѣ времена упадка), столько же можно считать условіемъ, сколько и причиною такого явленія. Мало по малу одна часть фигуръ за другой деревянѣетъ, сочлененія, оконечности, наконецъ и лицо, которое принимаетъ угрюмый, старческій видъ. Вмѣсто выступающихъ положеній мы видимъ неподвижность; въ одеждахъ проявляется излишество складокъ, часто не имѣющихъ смысла. Орнаменты становятся бѣднѣе среди кажущагося богатства. Золотой фонъ, который, какъ мы видѣли, въ равенскихъ мозаикахъ VI вѣка господствовалъ и вытѣснилъ синій, убиваетъ тонкое чувство колоритности и порождаетъ пестроту

Византійскій стиль доводитъ эту порчу до крайнихъ предѣловъ и поддерживаетъ ее въ этомъ застоѣ впродолженіе многихъ вѣковъ, надѣляя ее всѣми преимуществами весьма развившейся техники *).

§ 24. Въ эту пору, понятіе которое имѣлъ художникъ о человѣческомъ организмѣ, совершенно уже внѣшнее и ограниченное, онъ довольствуется условной передачею сюжета, чуждой всякой естественности. Фигуры становятся длинными, тощими, положенія натянутыми и угловатыми, руки длинными и вялыми. Съ такимъ полнѣйшимъ отреченіемъ отъ природы, самую непріятную противоположность составляетъ, странное притязаніе на анатомическую точность; фигуры въ которыхъ ни одного нѣтъ сустава, правильно связаннаго съ сосѣднимъ, все таки въ нагихъ частяхъ представлены съ точнымъ числомъ реберъ, а на рукахъ съ лишними даже мускулами. До какой степени вообще истощилась сила, видно изъ того, что по возможности выбираемы были спокойныя положенія, а гдѣ требовалось передать хотя самое ничтожное движеніе, шагъ на пр. всѣ эти фигуры какъ будто спотыкаются на ровномъ мѣстѣ. Часто подъ ногами ихъ нѣтъ ничего, такъ что онѣ по золотому фону стоятъ на воздухѣ, если художникъ не придумалъ подставки или подножія. Подъ часъ кажется что передъ нами не фигуры, а полуживые мертвецы и почти не возможно избавиться отъ подобнаго впечатлѣнія при видѣ этихъ головъ. Здѣсь съ разу замѣчается, что отношеніе художника къ изображаемому предмету измѣнилось. Если въ изслѣдованныхъ нами до сихъ поръ позднеримскихъ произведеніяхъ, при всемъ стѣсненіи которое налагалъ на художника церковный типъ, всетаки еще сказывалось съ нѣкоторой свободою стремленіе къ возвышенному, даже къ прекрасному, затò теперь даже цѣль самаго искусства положительно сдвинута съ мѣста. Художникомъ

*) Здѣсь и въ слѣдующемъ мы говоримъ только о оригинальныхъ работахъ византійской эпохи, не о копіяхъ съ лучшихъ, древнѣйшихъ произведеній, которыя иногда съ ними смѣшиваютъ. Такъ на пр. надо быть осторожнымъ относительно таб. 62 у D'Agincourt въ его „Живописи, гдѣ ватиканская рукопись библій съ миніатюрами XIV вѣка, приведена въ доказательство „кажущагося возрожденія“ тогдашняго византійскаго искусства, между тѣмъ какъ съ перваго взгляда видно, что передъ нами копія съ отличной древней работы, не много уступающая вышеописанному „Іисусу Павину“.

теперь почти всегда бываетъ монахъ *), и въ этомъ качествѣ, лицомъ къ лицу съ жизнью, онъ олицетворяетъ партію и работа его становится дѣломъ тенденціознымъ въ томъ отношеніи, что онъ личный свой идеалъ, мрачное аскитство, ставитъ на мѣсто признаваемаго всѣми другаго идеала. Этимъ и объясняется вышеупомянутая сухость и истощенный видъ фигуръ и въ осанкѣ, мрачная угрюмость въ чертахъ лица. Большіе, непріятно очерченные глаза, пристально устремленные впередъ; подъ лбомъ, обнаженнымъ и покрытымъ тяжолыми морщинами, врѣзывается зловѣщая глубокая складка между бровями, какъ бы въ знакъ безсмѣннаго неудовольствія. Переносица съ античнаго времени удержала еще свою ширину, но къ концу гребешокъ становится узкимъ и тонкимъ; по обѣимъ сторонамъ незначительныхъ ноздрей, тянутся глубокія борозды. Ротъ малъ и красивъ, но выдающаяся нѣсколько впередъ нижняя губа, какъ то уже слишкомъ идетъ къ общему мрачному виду. Въ изображеніяхъ святыхъ старцевъ и духовныхъ лицъ, этотъ типъ еще сносенъ, когда онъ не переходитъ, какъ иногда случается, въ совершенную бездушность и коварность. Но крайне непріятное впечатлѣніе производитъ сладковатая грація, которою приправляли обыкновенно этотъ типъ въ изображеніяхъ молодыхъ лицъ, причемъ придавали обычной продолговатости головъ болѣе округленную форму, опускали нѣкоторыя морщины и укорачивали бороду и усы. Ликъ Богоматери, къ которому не удобно было примѣнять аскитства съ его сухощавостію, также теперь пришимаетъ, не смотря на малый ротъ, совершенно угрюмый видъ и навряд ли когда нибудь его изображали съ такой холодностію и непривлекательностію какъ въ эту пору.—Вообще эти головы оставляютъ насъ равнодушными при всей ихъ хмурящейся важности, потому что въ нихъ нѣтъ не только, ни малѣйшей нравственной воли, энергіи къ добру ни къ ненависти, но и потому еще, что онѣ написаны безъ глубокой физіономической идеи, по общепринятому манеру.—Лишенному органической связи тѣлу, поразительно соотвѣтствовала драпировка. Какъ въ формахъ тѣла, такъ и въ главныхъ очертаніяхъ прикрывавшей его одежды, сказывался еще слабый отголосокъ классической древности; кое-гдѣ по видимому продержалось, считая съ исхода VI вѣка, расположеніе драпировки, бывшее въ то время въ употребленіи. Вскорѣ однако все уже стало дѣлаться машинально и исчезло даже всякое понятіе о чемъ бы то ни было органическомъ, между тѣмъ какъ стиль тогдашняго времени, требовалъ возможно бо́льшаго переполненія драпировки различными отдѣльными мотивами, такъ что отъ этаго происходили самыя нелѣпыя изгибины, переломы, параллельныя складки и пр. и все это выполнялось съ величайшей изящностію и для большей яркости новозможности наводилось золотомъ. Гдѣ притомъ не касалось какого нибудь традиціоннаго идеальнаго костюма, но богатовышитыхъ, унизанныхъ камнями модныхъ одеждъ византійской эпохи, исчезаетъ быстро всякое стремленіе къ художественной постановкѣ; гладко и безъ складокъ, прилегаетъ одежда съ ея украшеніями, какъ будто наклеенная по досчатой фигурѣ **).—Излишне замѣтить,

*) Изучалъ ли Константинъ Порфирородный (въ X вѣкѣ) живопись для развлеченія или съ благочестивой цѣлью, неизвѣстно. Ср. Liutprand Antapod. III. 37.

**) См. у D'Agincourt въ пр. м. таб. 58. очень любопытную миніатюру XII вѣка-

что эти недостатки развились не вдруг, но постепенно; въ XI вѣкѣ они уже достигли своей вершины, позднѣйшія же работы, деревянѣлой произвольностію своею, часто напоминаютъ китайское искусство. И въ самомъ дѣлѣ, это искусство, по вырожденію своему, находится къ индійскому въ такомъ точно отношеніи, въ какомъ византійское къ римскому; съ той однако особенностію, что китайская живопись, подъ часъ наивная, достигла крайняго предѣла своего въ уродливой оживленности, а византійская, въ угрюмой неподвижности. Въ этой послѣдней, фигуры кажутся неповоротливыми, не изъ дѣтскаго неумѣнія, какъ у первобытныхъ народовъ, но вслѣдствіе внутренней рабской боязни и страха художника, которому приходится оживлять трупъ, но страшится духа.

§ 25. При такихъ недостаткахъ въ отдѣльностяхъ, не могло быть рѣчи о свободныхъ композиціяхъ и если несмотря на то, кое гдѣ, напр. въ мозаикахъ, насъ поражаетъ замысловатое симметричное сочетаніе, или въ миніатюрахъ прекрасная живая композиція и античное олицетвореніе отвлеченныхъ и ландшафтныхъ предметовъ, мы смѣло можемъ отнести эти достоинства къ предшествовавшей эпохѣ. Искусство которое само не создаетъ болѣе ни одной живой фигуры, но предпочитаетъ заимствовать черезъ десятыя руки, сильно обезображенный античный мотивъ, съ одной стороны, — съ другой, рисунокъ который до такой степени помирился съ мертвенностію спокойствіемъ фигуръ что не рѣшается изобразить даже профиль, — представляли плохую подготовку для рѣшенія новыхъ задачъ. Когда требовалось изобразить страданія мучениковъ, которыхъ нельзя было скопировать съ древнихъ произведеній, тутъ ясно выказывается неспособность къ изображенію. Легкую задачу представляли церемоніальныя изображенія, гдѣ напр. восемь человѣкъ лежатъ, повергнутые въ прахъ передъ какимъ нибудь императоромъ, всѣ восмеро въ почти одинаковомъ положеніи, или когда на соборѣ возсѣдаютъ въ кругу, патріархи съ императоромъ и многочисленнымъ духовенствомъ, между тѣмъ какъ изложенный еретикъ лежитъ рощма на полу: все это еще не показываетъ чтобы историческая живопись преуспѣвала. И даже въ средѣ возникавшихъ новыхъ предметовъ, обнаруживается постепенный упадокъ, который символически выразился въ одномъ образѣ, въ изображеніи распятія. На первыхъ извѣстныхъ намъ византійскихъ изображеніяхъ (IX вѣка), Христосъ представленъ съ открытыми глазами и прямымъ тѣломъ, какъ побѣдитель смерти; на позднѣйшихъ, глаза закрыты и тѣло опущено; какъ будто ослабѣвшія руки и ноги не въ силахъ удержать тѣло въ прямомъ положеніи, оно теперь изогнуто въ правую сторону.

Впрочемъ въ этомъ исчерченномъ искусствѣ, свойственно старымъ какъ и новымъ спенамъ, постоянно повторяться. При ближайшемъ разсмотрѣніи византійскихъ работъ массою, мы приходимъ къ страшному результату, что одни и тѣже типы не производились свободно каждый разъ вновь, какъ то было въ античномъ и западно-средневѣковомъ искусствѣ, но что живописцы

изображающая императора Алексѣя Комнина въ подобномъ безобразномъ, гладко прилегающемъ новомодномъ варварскомъ костюмѣ, прибавляющимся къ сѣдящему на престолѣ Спасителю, на которомъ одежда еще въ античномъ стилѣ и безъ сомнѣнія воспроизведена съ болѣе древняго изображенія.

прямо и часто рабски с к о п и р о в ы в а л и другъ у друга и что точно тѣже фигуры, положенія, жесты, черты лица, въ томъ же порядкѣ воспроизводятся и въ мозаикахъ С. Марка въ Венеціи, какъ и въ миніатюрахъ царградскихъ и въ фрескахъ греческихъ монастырей;—а изъ этаго мы явственно видимъ, какая омертвѣлая почва у насъ подъ ногами. Нельзя правда, винить въ этомъ однихъ живописцевъ; сама церковь другаго не т р е б о в а л а, такъ какъ она открыто себѣ предоставила и композицію и расположеніе предметовъ. Въ одномъ возраженіи противъ иконоборцевъ, обнародованномъ на второмъ никейскомъ соборѣ въ 787 г. ясно сказано: «не замыселъ (ἐφεύρεσις) живописца создаются иконы, но въ силу ненарушимаго закона, преданія (θεσμοθεσία καὶ παράδοσις) вселенской церкви;... не живописца дѣло сочинять и предписывать, но святыхъ отцовъ; имъ принадлежитъ неотъемлемое право композиціи (διάταξις), живописцу только исполненіе (τέχνη) *). Какъ скоро для какого нибудь священнаго предмета придумано было церковью по возможности соотвѣтственное изображеніе, то никакого не оставалось повода уклоняться отъ него и дѣйствительно мы увидимъ, что византійская живопись до сего дня, строго подчиняется этому правилу. Но не слѣдуетъ забывать, что съ подобными предписаніями не дерзнули бы выступать противъ искусства обладавшаго полной жизненной силою и что омертвѣніе византійскаго стиля было столько же причиною, какъ и послѣдствіемъ такого церковнаго притязанія; стали же вѣдь копировать еще за долго до этаго времени! — Къ счастію съ 787 г. не всѣ церковныя изображенія были сочиняемы вновь святыми отцами и дозволено было впредь воспроизводить болѣе древнія, освященныя обычаемъ композиціи. Этому счастливому случаю мы обязаны сохраненіемъ многихъ отличныхъ мотивовъ временъ Константина, Ѳеодосія или покрайней мѣрѣ Юстиніана, которые конечно тѣмъ прекраснѣе и точнѣе, чѣмъ ближе былъ къ оригиналу образецъ копировальщика, тогда какъ копіи четвертыхъ, пятыхъ рукъ передаютъ лишь общее расположеніе и въ подробностяхъ носятъ совершенно византійскій характеръ. Даже тамъ гдѣ живописцу приходилось вновь сочинять, онъ придерживался относительно отдѣльныхъ фигуръ, постоянно повторявшихся образцовъ и развѣ только измѣнялъ общій порядокъ (часто весьма неудачно), кое-гдѣ также и положенія. Византійское искусство стало ремесломъ, которое производилось съ роскошью, и благодаря этому обстоятельству, оно пріобрѣло ту невѣроятную способность передаваться, съ которою мы ознакомимся въ послѣдуемъ ея періодѣ. Здѣсь обнаруживается совершенно внѣшнее художественное стремленіе, которое разъ на всегда помирилось съ своимъ предметомъ. Вскорѣ какъ мы увидимъ, способность живописца стала обусловливаться выборомъ и количествомъ снимковъ, прорисованныхъ имъ съ произведеній его предшественниковъ.

§ 26. Въ техникѣ, тщательная и точная отдѣлка продержалась еще до XIII вѣка. Мы не будемъ несправедливы въ отношеніи къ этому искусству, если

*) Напечатано въ дѣяніяхъ этаго собора (Conciliorum collectio regia maxima, Paris. 1714 Tom. IV. col. 360), въ которыхъ и кромѣ того много художественно-историческихъ свѣтовъ, особенно изъ приведенныхъ для примѣра легендъ. Дѣяніямъ предпосланы далѣе упоминаемыя письма папы Григорія II къ Льву Исаврянину.

назовемъ ремесленнымъ достоинствомъ на пр. относительное превосходство въ немъ выдержки колоритности, въ которой также мало какъ и въ рисункѣ, старались подражать природѣ, такъ что главное достоинство византійскаго колорита, не болѣе какъ декоративнаго свойства. Но въ этомъ отношеніи, какъ относительно также рисунка, слѣдуетъ быть осторожнымъ, чтобы не считать копіи за оригиналъ, и не восхвалять пониманія колорита тогдашнихъ миніатюристовъ, по поводу на пр. нѣкотораго числа превосходныхъ миніатюръ временъ македонскихъ императоровъ, потому что хорошія стороны въ колоритѣ, замыслѣ и рисункѣ, безъ сомнѣнія принадлежатъ лучшему позднѣйскому времени. Дѣйствительно, въ колоритѣ вообще долѣе сохранилось здравое пониманіе, нежели въ рисункѣ и особенно въ способѣ наведенія красокъ, выказывается рѣшительность и искусство, изумительныя при общей безъусловной окоченѣлости. Даже красильныя вещества употреблявшіяся для миніатюръ, повидимому выбирались и приготавливались съ знаніемъ химіи. Нарисованные кистью контуры обыкновенно покрывались однимъ яркимъ тономъ и потомъ по немъ накладывали свѣта, тѣни, и складки, болѣе темными и свѣтлыми красками, въ послѣдствіи это дѣлалось часто въ видѣ тонкой штриховки. Но отсутствіе пластическаго чувства того времени, выказывается въ этомъ способѣ моделировки, производившейся не помощію широконаложенныхъ тѣней, но одной штриховкою; при всемъ томъ, впечатлѣніе очень пріятное. Опредѣленная манера обнаруживается впервые въ способѣ передачи тѣлеснаго цвѣта, который сначала оранжевый, позже становится краснокирпичнымъ и подъ конецъ принимаетъ извѣстныя зеленыя тѣни и розоватые блики, напоминающіе нарумяненные, но уже полуистлѣвшіе трупы. Съ отдаленіемъ отъ античныхъ образцовъ, цвѣта потомъ вообще становятся ярче и пестрѣе, контуры примѣтнѣе, а по завоеваніи (въ 1204 г.) Константинополя крестоносцами, потрясшаго до основанія благосостояніе и пышность столицы, вкореняется полнѣйшая небрежность отдѣлки. Сверхъ того еще гораздо раньше вошло повидимому въ общее употребленіе, дурное смолистое вещество, отъ котораго краски стали скоро темнѣть. — Фонъ, сіянія, а съ XI вѣка, и наложенные блики вообще, состоятъ изъ золота, которое повидиму наложено было очень прочно и нисколько не скупо. Мало того, и одежды царскихъ особъ или святыхъ, почти сплошь изъ золотой парчи съ богатымъ шитьемъ. Нельзя тутъ предполагать какого нибудь отношенія къ предмету, ни даже намека на небесную славу, такъ какъ золотой фонъ одинаково употреблялся подъ всевозможныя изображенія, напротивъ, искусству находящемуся въ упадкѣ, совершенно свойственно желаніе вознаградить великолѣпнымъ матеріаломъ, недостатокъ свободнаго творчества *). Понятно что тощія, угрюмыя фигуры, съ кирпичнаго и оливковаго цвѣта тѣломъ, должны казаться еще мрачнѣе. — Остатокъ жизненнаго духа, можетъ быть единственная черта, заслуживающая названія усовершенствованія, выказывается въ орнаментовкѣ; до насъ дошли великолѣпнѣйшіе арабески того времени, представляющіе сплетеніе листьевъ и животныхъ, богатыя фантастическія

*) До чего доходила эта живописная пышность при чудовищной общей роскоши въ церквахъ и дворцахъ, наглядно представлено у Hurter, Gesch. Innocenz III. т. I подъ рубрикою «прогулка по Константинополю».

архитектурныя сочетанія, въ видѣ рамокъ для письменъ и изображеній и пр. почти все выполнено съ величайшей тщательностію и изяществомъ. Правда что здѣсь растительный, слѣдовательно и болѣе органическій характеръ античнаго способа украшенія, уступаетъ мѣсто особенному, каллиграфическому произволу, однако это не исключаетъ замысловатой отдѣлки. Въ этомъ отношеніи Византія служила образцомъ и для мусульманскаго искусства а можетъ быть даже, заимствовалась у него новыми мыслями *).

§ 27. Отъ мозаикъ, единственнаго монументальнаго рода прежней византійской живописи, сохранилось въ собственно восточноримскихъ областяхъ мало памятниковъ, притомъ и о нихъ также мы не имѣемъ почти никакихъ изображеній и лишь очень неточныя свѣдѣнія. Можно однако предполагать, что они часто достигали великолѣпія работъ юстиніанова вѣка, если не превосходили ихъ. Дворцы императора Ѳеофила (829—842) красовались богатѣйшимъ убранствомъ; Синнамій сообщаетъ что три вѣка спустя, богатые царедворцы заставляли расписывать стѣны въ своихъ дворцахъ, изображеніями подвиговъ древнихъ героевъ и въ тоже время сценами сраженій и охоты, въ которыхъ выставлялась храбрость государя противъ враговъ и дикихъ звѣрей; — въ видѣ исключенія, одинъ высокій сановникъ того времени отважился изобразить даже побѣды врага имперіи, султана иконійскаго. Такъ какъ эти работы совершенно погибли, мы принуждены довольствоваться италіянскими мозаиками начиная съ VII вѣка, хотя и ихъ нельзя сплошь отнести къ византійскому стилю; и потому намъ придется, по собственнымъ соображеніямъ, въ нѣкоторыхъ случаяхъ указать бо́льшую или меньшую степень въ нихъ византійскаго вліянія. Мы оставимъ здѣсь въ сторонѣ вопросъ, недостаточно даже разъясненный культурноисторическимъ путемъ, въ какой мѣрѣ своеобразное направленіе умовъ въ Италіи, въ то время благопріятствовало проникaнію византійскаго вліянія. — Общія этимъ работамъ основныя черты, лучше всего выясняются при принятомъ выше хронологическомъ способѣ изслѣдованія.

На рубежѣ прежняго стиля и новаго, стоятъ нѣкоторыя римскія мозаики VII вѣка, въ которыхъ не легко различить упадокъ прежняго стиля, отъ проявленія новаго, хотя очень явственно познается присутствіе чего то новаго, занесеннаго извнѣ. Самое замѣчательнѣйшее въ числѣ этихъ произведеній, мозаика въ главной нишѣ ц. с. Аньезе фуори ле мура, 625—638 г. Въ самомъ предметѣ уже обнаруживается важное отступленіе отъ принятаго обычая, указывающее на возраставшее почитаніе святыхъ; вмѣсто благословляющаго Спасителя представлена сама с. Агнесса стоя, между стоячими также папами Гоноріемъ I и Симмахомъ, (возобновителями храма), а на Божество намекаетъ лишь рука, выходящая изъ неба и опускающая вѣнецъ на голову святой. Исполненіе здѣсь, въ противоположность обычной ви-

*) Отъ Византіи сарацины заимствовали также мозаичную технику, которой арабское названіе — фсефиса, очевидно произходитъ отъ греческаго ψῆφωσις. Когда Византія въ началѣ VIII вѣка заключила миръ съ халифомъ Валидомъ, онъ себѣ выговорилъ для украшенія новой мечети въ Дамаскѣ, извѣстное количество фсефисъ. Еще около половины X вѣка императоръ Романъ II прислалъ халифу Абдъерхаману III матеріалы для мозаикъ киблы въ кордованской мечети.

зантійской чистотѣ отдѣлки, какъ и въ большой части римскихъ мозаикъ позднѣйшей поры, довольно грубое и жалкое, чему впрочемъ не слѣдуетъ удивляться, такъ какъ Римъ въ отношеніи къ Византіи, сталъ провинціальнымъ городомъ и по матеріальнымъ средствамъ также сильно упалъ. Мало по малу исчезаютъ промежуточные тона, (въ одеждахъ повидимому ихъ вслѣдствіи добавляли); мозаичныя стеклянныя плитки становятся крупнѣе и ихъ не пригоняютъ уже съ прежней точностію. Знаменательнѣе этой грубости, внутренняя бездушность выказывающаяся въ трехъ фигурахъ, въ прямыхъ складкахъ, переданныхъ однѣми темными полосами, въ безжизненно неподвижныхъ позахъ, въ сухомъ византійскомъ торжественномъ одѣяніи святыхъ. Весьма условныя уже головы, состоятъ изъ нѣсколькихъ штриховъ, красныя щеки с. Агнессы грубыя пятна. Подножіе подъ фигурами, хотя не совсѣмъ еще исчезло, но значительно убавлено, фонъ какъ почти во всѣхъ послѣдовавшихъ мозаикахъ, золотой. — Явственнѣе обнаруживается византійскій стиль въ весьма обширной мозаикѣ въ Oratorio di san'Venanzio, боковомъ придѣлѣ баптистеріи при Латеранѣ, 640—642. Въ запрестольной нишѣ, между восемью святыми стоитъ Богоматерь, съ поднятыми для благословенія руками, вверху надъ пестрыми облаками, возвышаются поясныя изображенія Христа и двухъ ангеловъ. По обѣимъ сторонамъ ниши, на стѣнѣ, представлены по четыре святыхъ, а надъ нишею, между тремя окнами, знаки евангелистовъ и города Іерусалимъ и Виѳлеемъ. І. Христосъ и оба ангела представлены здѣсь хотя нѣсколько грубо, но еще съ достоинствомъ и свободою и напоминаютъ довольно плавными еще формами о VI вѣкѣ. Напротивъ, шестьнадцать неподвижно вытянутыхъ другъ возлѣ друга святыхъ и Богоматерь, (которая здѣсь въ первый разъ такъ выразительно представляетъ средоточіе цѣлаго), совершенно въ византійскомъ вкусѣ. Въ одеждахъ, складки и тѣни, здѣсь также обозначены только полосою, произвольно темнаго цвѣта и даже въ главныхъ мотивахъ начинаетъ обнаруживаться путаница, какой предъидущее столѣтіе еще не знало. — Приблизительно въ этомъ же стилѣ почти, современная упомянутымъ, (642—649) мозаика въ малой запрестольной нишѣ въ ц. с. Стефано ротондо на Целіи, представляющая драгоцѣнно украшенный крестъ между стоячими фигурами святыхъ, Прима и Фелиціана. Увѣнчіяго конца креста помѣщено безъ всякаго вкуса, маленькое поясное изображеніе Христа въ сіяніи, вверху котораго видна благословляющая десница Бога-Отца. — Одиночная надпрестольная мозаичная фигура въ ц. San'Pietro in'Vincoli, исполненная вѣроятно по обѣту, папою Агаѳономъ во время чумы въ 680 г., изображающая с. Севастіана, замѣчательна какъ отдѣльный примѣръ въ этомъ родѣ. Въ совершенную противоположность укоренившемуся въ послѣдствіи у художниковъ обычаю, изображать этаго святаго нагимъ юношею, здѣсь, чисто по византійски, онъ весь покрытъ одеждою и представленъ старцемъ съ бѣлыми волосами и бородою и мученическимъ вѣнцомъ въ рукѣ. Въ лицѣ его видны жизнь и достоинство, а по довольно тщательному расположенію тѣней замѣтно, что на отдѣлку этаго произведенія, нахо шивагося постоянно на глазахъ у благочестивыхъ модельщиковъ, обращено было большее противъ обыкновенія стараніе; фигура однако вообще уже очень неорганична. (Фонъ синій). — Въ ц. С. Джіорджіо in'Velabro въ настоящее время полукуполъ ниши покрытъ фрескомъ, вѣроятно

копіею съ мозаики, и какъ надо полагать, съ той именно, которая при сооруженіи церкви (въ 682 г.) занимала это мѣсто. Христосъ (воспроизведеніе прекрасной фигуры въ ц. сс. Косьмы и Даміана), стоитъ на земномъ шарѣ между Пр. Дѣвою и сс. Петромъ, Георгіемъ и Севастіаномъ. Судя по второстепенному мѣсту отведенному Пр. Дѣвѣ, мы вправѣ заключить, что образцемъ для этаго произведенія служило весьма древнее изображеніе, потому что въ эту пору и еще болѣе въ послѣдующее время, Богоматерь обыкновенно уже занимаетъ видное мѣсто и держитъ Христа младенца на лонѣ.

§ 28. Къ этому же времени относится и послѣднее значительное мозаическое произведеніе въ Равеннѣ: убранство великолѣпной базилики С. Ароллинаре ин'классе (вѣроятно 671—677 г.) которое теперь, послѣ невознаградимой для исторіи искусства утраты, причиненной пожаромъ ц. С. Павла близъ Рима, одно только въ состояніи дать понятіе о томъ, какъ украшаемы были церкви, цѣлыми рядами мозаичныхъ портретовъ и символовъ. Въ поляхъ между арками главнаго корабля, представлены почти всѣ выше упомянутые символы древнѣйшаго христіанскаго искусства, начиная съ простой монограммы, до добраго пастыря и рыбаря, а надъ арками, въ цѣломъ рядѣ медальоновъ, портреты архіепископовъ Равенны *), правда, уже не въ оригиналахъ, но лишь въ копіяхъ (повидимому точныхъ), послѣ того какъ плохой любитель искусства, Сигизмундъ Малатеста Риминійскій, уничтожилъ внутреннюю стѣнную обкладку базилики. Какъ нѣкогда въ изображеніяхъ папъ въ ц. С. Павла, такъ здѣсь, всѣ головы представлены съ лица; искусству этому совершенно стало чуждо изображеніе съ профиля.— За то̀ мозаики въ главной нишѣ и надъ нею, подлинныя и древнія; замѣчательный памятникъ той эпохи, когда церковь равеннская, въ союзѣ съ придворной византійской политикою, еще разъ объявила себя единой и равной по происхожденію съ римской церковью и согласно этому старалась блестящимъ чествованіемъ, поставить на ряду съ с. Петромъ, своего заступника, ученика его, с. Аполлинарія. Это намѣреніе самымъ явственнымъ образомъ обнаруживается въ расположеніи и содержаніи помянутыхъ мозаикъ; въ нихъ главнымъ образомъ прославляется равеннская церковь. Въ полукуполѣ ниши представляется намъ, на золотомъ фонѣ, съ розоватыми и голубоватыми облачками, синій, золотыми звѣздами усѣянный кругъ, оправленный драгоцѣнными каменьями, и въ немъ роскошно украшенный крестъ, середину котораго занимаетъ поясное изображеніе Христа. По обѣимъ сторонамъ, изъ облаковъ выходятъ сіяющія и юношескія полуфигуры Моисея и Иліи; внизу, на лугу съ деревьями, въ серединѣ всего изображенія, стоитъ с. Аполлинарій съ поднятыми, благословляющими руками, окруженный 15 овцами. На нижней части нишевой стѣны, между окнами, изображены четыре равеннскихъ епископа подъ балдахинами съ завѣсами и висячими подсвѣчниками, по синему фону; наконецъ съ боковъ, въ двухъ большихъ изображеніяхъ представлены жертвоприношенія Авеля, Мелхиседека и Авраама и — весьма не кстати, — дарованіе привилегій равеннской церкви. Всѣ эти изображенія

*) Также въ собственно восточноримскихъ церквахъ, мы встрѣчаемъ нѣчто подобное; Никейскій каѳедр. соборъ изукрашенъ былъ портретами 318 епископовъ, присутствовавшихъ на тамошнемъ вселенскомъ соборѣ.

по рисунку несравненно ниже работъ VI вѣка, но исполненіе очень тщательное, съ соблюденіемъ многихъ промежуточныхъ тоновъ, за исключеніемъ фигуръ четырехъ епископовъ, которыя выполнены уже грубо-эскизно и отличаются только болѣе энергичными и не столь условными головами. Эти мозаики, хотя и произведенныя въ окрестности престольнаго города эксарховъ, заслуживаютъ можетъ быть менѣе, нежели упомянутыя выше римскія работы, названія «византійскихъ», такъ какъ въ изображеніяхъ сказывается, лишь едва замѣтная черта той окоченѣлой мертвенности, которая присуща фигурамъ святыхъ въ ц. сан'Венанціо; потомъ и складки на одеждахъ, при всей безсмысленности нѣкоторыхъ мотивовъ, болѣе красиваго и болѣе достойнаго характера. Но сильный упадокъ природнаго чувства бросается въ глаза, когда сравниваемъ длинноногихъ, некрасивыхъ овецъ, съ тѣми которыхъ мы видѣли въ ц. с. Косьмы и Даміана въ Римѣ, или совершенно произвольно представленныя деревья, съ деревомъ передъ жилищемъ Авраама въ ц. с. Витале. Но въ сущности византійское вліяніе заявляетъ о себѣ здѣсь въ одной лишь постановкѣ, такъ какъ на пр. простой святый представленъ на томъ мѣстѣ, которое дотолѣ предоставляемо было лику Христа (т. е: въ самой серединѣ), между тѣмъ какъ присутствіе Христа обозначено только крестомъ, какъ въ ц. с. Стефано ротондо. Еще заслуживаютъ подробнаго разсмотрѣнія оба боковыя изображенія на нижней части стѣны и въ особенности три ветхозавѣтныя жертвоприношенія, которыя здѣсь замысловато сливаются въ одну живую композицію и по исполненію вышли удачнѣе остальнаго *). Подъ откинутой завѣсою, у завѣшаннаго стола сидитъ престарѣлый, бѣловолосый Мелхиседекъ въ діадемѣ и порфирѣ и преломляетъ хлѣбъ; позади его слѣва приближается Авель, полунагой юноша въ холщевой хламидѣ съ ягненкомъ на рукахъ; справа Авраамъ, старцемъ, въ бѣлой одеждѣ, приводитъ сына, который здѣсь уже не нагъ (какъ въ ц. с. Витале), но въ жолтой одеждѣ. — Другое изображеніе, пожалованіе привилегій и по рисунку и исполненію хуже и небрежнѣе; въ головахъ на пр. уже замѣтны грубые контуры. Изъ украшенныхъ занавѣсомъ воротъ дворца, выступаютъ три царскіе юноши въ сіяніяхъ, Константинъ въ порфирѣ, Ираклій и Тиверій **); справа стоитъ спокойнымъ зрителемъ, архіепископъ равеннскій Репаратъ, окруженный четырьмя духовными лицами, изъ которыхъ одно отъ Константина принимаетъ свитокъ съ красною надписью «privilegia». Здѣсь намъ представляется чисто византійская оцѣпенѣлость, особенно въ сравненіи съ двумя церемоніальными изображеніями въ ц. Сан'Витале. — На стѣнѣ, надъ нишею, просвѣчиваютъ сквозь тысячелѣтнюю пыль, на полосѣ

---

*) Если вспомнимъ, что въ позднеримское время копированіе было въ ходу, мы быть можетъ не рѣшимся отнести начало этаго произведенія къ 671 до 677 годамъ. Фигура Авеля по крайней мѣрѣ, чисто воспроизведеніе того же предмета въ ц. С. Витале. Но сколько погибло въ одной Равеннѣ церквей, со всѣми въ нихъ мозаиками, (каѳедр. соборъ, главная церковь въ предмѣстіи Классисъ и др.) не говоря о Византіи, — и вправѣ ли мы послѣ этаго признавать въ уцѣлѣвшемъ несомнѣнные оригиналы, если не представятся внѣшнія доказательства!

**) Мы не беремся рѣшить трудный вопросъ, какіе императоры подразумѣваются подъ этими именами. Можетъ быть Константинъ бородатый, Тиверій II и извѣстный императоръ Ираклій; въ такомъ случаѣ и первый по времени болѣе подходитъ къ другимъ.

синяго фона, поясное изображеніе Христа и знаки евангелистовъ, (также полуфигуры; потомъ слѣдуютъ, по золотому фону, двѣнадцать овецъ, которыя здѣсь поднимаются вверхъ по обѣимъ сторонамъ нишевой арки, внизу подъ ними двѣ пальмы; — животныя и деревья не лучше тѣхъ которыя въ нишѣ. Зато въ фигурахъ обоихъ архангеловъ Михаила и Гавріила, внизу по обѣимъ сторонамъ ниши, повидимому сохранился хорошій древній мотивъ: оба они держатъ правою рукою побѣдное знамя (labarum), межлу тѣмъ какъ лѣвою, они подбираютъ пурпурныя мантіи, на вышитой парчевой подкладкѣ, такъ, что нѣкоторая часть бѣлой туники еще видна; головы юношески прекрасны.

Впрочемъ, строительная и художническая дѣятельность въ Равеннѣ, значительно ослабѣла послѣ паденія остготовъ. Кромѣ того, судьба провинціальнаго восточноримскаго города, была въ то время далеко не блестящая; къ томуже и присоединялись еще постоянныя вторженія лонгобардовъ, которые отрывали у эксарха одну область за другою, а въ 728 г. захватили и опустошили даже прекрасное предмѣстіе Классисъ. Остальное довершили землетрясенія, такъ что въ настоящее время, исключая прекрасной, одинокой церкви с. Аполлинарія, на краю знаменитой нишевой рощи, слѣдовъ не осталось отъ Классиса. Наконецъ, послѣ того какъ Франки отняли покоренный эксархатъ у лонгобардовъ и его подпесли въ даръ римскому престолу, равенское искусство ограничилось отдѣльными декоративными работами и подправленіями и этому только обстоятельству, отдаленный нашскій уѣздный городъ обязанъ сохраненіемъ раннихъ средневѣковыхъ художественныхъ сокровищъ, какихъ въ такомъ сборѣ, нигдѣ въ мірѣ нельзя найти.

§ 29. Какое вліяніе имѣли война и другія событія VIII вѣка, на художество въ Римѣ, трудно рѣшить, потому что почти ничего не осталось отъ упоминаемыхъ, многочисленныхъ художественныхъ произведеній. (Единственное что сохранилось, сколько намъ извѣстно, это небольшой фрагментъ изъ древней петровской церкви 705 г. теперь въ ризницѣ ц. с. Маріи ин'Космедин', представляющій, при варварски небрежномъ техническомъ выполненіи, хорошую древнюю композицію поклоненія волховъ; уцѣлѣвшія фигуры— Іосифа, Богоматери съ младенцемъ и ангела составляютъ непринужденную группу). Изъ Павла діакона мы узнаемъ, (VI. 34) что по волѣ папы Константина (708—715); изображены были шесть вселенскихъ соборовъ въ притворѣ церкви с. Петра, — (мозаикою? не сказано), на зло, надо замѣтить, монофизитствовавшему императору Филиппику Бардашесу, приказавшему уничтожить подобный рядъ соборныхъ изображеній въ Константинополѣ. Также въ правленіе папъ Григорія III., Захарія, Адріана I, и др. упоминается о мозаичныхъ отдѣлкахъ церквей. Во время иконоборства, Римъ какъ извѣстно, горячо отстаивалъ иконы; «священныя изображенія», писалъ Григорій III, къ императору Льву когда вспыхнула борьба, — «возвышаютъ чувство людей горѣ; отцы и матери поднимаютъ на рукахъ дѣтей «своихъ; юноши и чужестранцы, для назиданія другъ другу показываютъ изо«браженные предметы; сердца всѣхъ возносятся къ Богу!» — и въ то время какъ въ Византіи неистовствовали мечемъ противъ церковнаго искусства, Римъ давалъ убѣжище въ своихъ монастырихъ, цѣлымъ толпамъ бѣжавшихъ византійскихъ иконописцевъ. Имѣла ли положительное вліяніе эта новая восточноримская колонія, покамѣстъ еще нельзя доказать. Намъ представ-

ляется, какъ мы сказали, въ существующихъ нынѣ мозаикахъ Рима, пробѣлъ почти ста лѣтъ, потому что за это производство стали опять приниматься, лишь послѣ совершеннаго усмиренія Италіи, при папѣ Львѣ III (795—816). Его правленіе, важное и въ другомъ отношеніи, ознаменовалось многочисленными исправленіями церквей и новыми постройками, по поводу чего часто упоминается именно о мозаичныхъ работахъ.

Къ сожалѣнію, самое замѣчательное произведеніе, столь важная въ политическомъ отношеніи, нишевая мозаика триклинія Льва въ Латеранѣ — послѣдній остатокъ большихъ историческихъ изображеній въ этомъ зданіи,— при попыткѣ сдѣланной въ прошломъ столѣтіи, перенести ее на наружную стѣну часовни Sancta sanctorum, до того испортилась, что не неволѣ пришлось довольствоваться мозаичною копіею, составленной по точнымъ снимкамъ, которая однако, за исключеніемъ головъ, передѣланныхъ нѣсколько на новый ладъ, почти вполнѣ замѣняетъ оригиналъ. Въ нишѣ на золотомъ фонѣ, стоитъ благословляющій Христосъ между одиннадцатью апостолами въ бѣлыхъ облаченіяхъ; изъ-подъ его ногъ вытекаютъ четыре райскія рѣки. Окоченѣлость, и притомъ вялость композиціи, а еще болѣе, изысканное распредѣленіе складокъ, обнаруживаютъ сильное византійское вліяніе; намъ здѣсь впервые представляется совершенно произвольное расположеніе одежды, которая изображена нелѣпыми складками, (т. е. сѣровatыми чертами), и только кое-какъ облегаетъ тѣло. По сторонамъ около ниши, слѣдуютъ потомъ знаменитыя церковно-политическія, тенденціозныя изображенія, въ которыхъ скрывается несравненно бо́льшій историческій смыслъ, нежели во всѣхъ обрядовыхъ изображеніяхъ императорскаго дворца въ Константинополѣ. Вліво виденъ возсѣдающій на престолѣ Христосъ, вручающій колѣнопреклоненному передъ нимъ Селиверсту ключи, а Константину великому знамя; — справа, сидящій на тронѣ Петръ, подающій папѣ Льву III столу, а Карлу великому знамя, какъ бы въ знакъ инвеституры.

Въ двухъ послѣднихъ фигурахъ, стоящихъ на колѣняхъ и представленныхъ съ боку, но смотрящихъ прямо, очевидно добивались портретнаго сходства, но Карлъ великій вышелъ карикатурень. — Тогоже времени, мозаика надъ алтарной нишею въ ц. Сс. Нereo ed Ахиллео, внизу Каракалловыхъ термъ. Фигуры малы, по исполненію не важны и сильно подновлены, но замѣчательны по ихъ значенію. Послѣ помянутыхъ изображеній изъ исторіи Христа на тріумфальной аркѣ въ ц. с. Маріи Маджіоре, мы видѣли что верхняя нишевая стѣна, либо тріумфальная арка, почти безъисключенія, расписываемы были апокалипсическими сценами и символами евангелистовъ; здѣсь же напротивъ, украшеніемъ этой верхней части стѣны, служатъ историческія изображенія: по серединѣ преобразившійся Христосъ, между Моисеемъ и Иліею, съ обѣихъ сторонъ ее. Перей и Ахиллей на колѣняхъ, потомъ далѣе слѣва, благовѣщеніе, справа Богоматерь съ младенцемъ, сопровождаемые ангеломъ. — Слѣдующее за Львомъ III царствованіе папы Пасхалія I. (817—824), несмотря на кратковременность, богато мозаичными произведеніями, безъ сомнѣнія потому, что обезпеченное теперь и устроившееся положеніе римской церкви, вызывало на новую художественную дѣятельность. Но пора истиннаго одушевленія уже прошла и

какъ въ то время, процвѣтавшее по видимому въ франкской имперіи искусство, (о чемъ будетъ говорено далѣе), было лишь запоздалымъ отголоскомъ древности, такъ и въ римскихъ произведеніяхъ за этотъ періодъ, мы видимъ еще большее погруженіе въ византійское безобразіе. Существовала ли въ то время въ Римѣ, въ полномъ смыслѣ, школа мозаицистовъ, въ видѣ отрасли художественной жизни Константинополя, и въ какіе различные моменты ея развитія она проникалась новымъ вліяніемъ отъ Византіи, мы не беремъ на себя рѣшить. — Самымъ обширнѣйшимъ и великолѣпнѣйшимъ предпріятіемъ папы Пасхалія, можетъ считаться украшеніе ц. Санта Пракседе на эсквилинѣ, покрайней мѣрѣ отъ него сохранилось болѣе, чѣмъ отъ убранства другихъ римскихъ церквей, а именно, тріумфальная арка, пишевая, самая ниша и цѣлый боковой придѣлъ въ одномъ изъ малыхъ кораблей. Изображенные на обѣихъ аркахъ предметы, взяты по обыкновенію изъ апокалипсиса. Надъ тріумфальной аркою, посреди пространства, окруженнаго стѣною съ воротами, изображающаго Іерусалимъ, мы видимъ Спасителя между двумя ангелами, Онъ держитъ земной шаръ, а съ обѣихъ сторонъ, ряды святыхъ мужей, подносящіе ему свои побѣдные вѣнцы. Четыре ангела стоятъ у воротъ по обѣимъ сторонамъ святаго града, призывая туда притекающія толпы; подъ ними, по обѣимъ сторонамъ арки, представлены вѣрующіе, приближающіеся въ бѣлыхъ одѣяніяхъ съ пальмовыми вѣтвями въ рукахъ.— На пишевой аркѣ видно обычное изображеніе Агнца, на украшенномъ драгоцѣнными камнями престолѣ, посреди семи подсвѣчниковъ, четырехъ ангеловъ и символовъ евангелистовъ; по обѣимъ сторонамъ арки 24 старца, подходящіе сложить свои вѣнцы передъ престоломъ Агнца. — Въ полукуполѣ ниши Христосъ, (копія съ изображенія въ ц. сс. Косьмы и Даміана), занимаетъ мѣсто въ серединѣ, надъ нимъ рука превѣчнаго Бога, держащая вѣнокъ: по обѣимъ сторонамъ слѣдуютъ, Петръ и Павелъ, с. Пракседа и с. Пудентіана, с. Зенонъ и основатель храма, папа Пасхалій, съ маленькой церковью въ рукахъ, наконецъ двѣ пальмы, на одной изъ которыхъ помѣщены такой же фениксъ, какъ на пальмѣ въ ц. сс. Косьмы и Даміана. Далѣе внизу, по обыкновенію, 13 овецъ. — Такъ какъ церковь не велика, понятно что отдѣльныя фигуры, при такомъ количествѣ предметовъ, должны были выдти довольно малы и вслѣдствіе сильно развившейся грубой отдѣлки, казаться неуклюжими. Складки представлены однѣми черными чертами, лица по большой части, тремя грубыми линіями*). Вообще, тогдашнее византійское искусство стремилось къ количественному, къ переполненію своихъ произведеній фигурами и болѣе и болѣе избѣгало отдѣльныхъ, колоссальныхъ изображеній, въ которыя притомъ оно и не было въ состояніи вложить, ни духовнаго содержанія, ни естественности. Но и не лучше удались этому искусству окоченѣлыя, параллельно разставленныя мелкія фигуры, которыя безчисленнымъ множествомъ своимъ, подъ конецъ производятъ впечатлѣніе распадающихся атомовъ. — Въ вполнѣ варварскомъ вкусѣ, современ-

*) Ср. Rumohr, Ital Forschungen. стр. 289 и сл. гдѣ въ первый разъ разбирается стиль этихъ римскихъ мозаикъ 18 вѣка съ нѣкоторою подробностію. О другихъ остаткахъ сомнительной древности въ ц. с. Пракседе см тамъ же ст. 246 и часть II. предисловіе стр. VIII.

пая имъ мозаика, въ томъ маломъ боковомъ придѣлѣ, который по его пышности прозывали «райскимъ вертоградомъ». Вокругъ двери идетъ двойной рядъ мозаичныхъ медальоновъ съ поясными изображеніями, походящими на грубыя карикатуры. Во внутренности, представлены по стѣнамъ различные святые и символы, безъ внимой послѣдовательности мысли; замѣчательно развѣ только олицетвореніе Христа, въ образѣ Агнца съ четырьмя оленями, въ соотвѣтствіе которымъ внизу помѣщены четыре поясныя изображенія. На крестовомъ сводѣ представленъ поясной ликъ Христа, поддерживаемый четырьмя ангелами, которые — довольно неловко — раздѣлены по ломать ребрами свода. — Въ тоже время возникли также мозаики церкви с. Цециліи за Тибромъ, которыя по переполненію предметами, какъ и по окоченѣлости стиля довольно близко подходятъ къ предыдущимъ. Въ нишѣ мы видимъ опять Христа съ пятью святыми, папою Пасхаліемъ и двумя пальмами, на этотъ разъ еще по синему фону съ пестрыми облачками. Тринадцать овецъ, которыя въ видѣ фризоваго изображенія, въ цвыхъ мѣстахъ составляютъ гармоническую связь между нижней частію цилиндрическихъ нишевыхъ стѣнъ и полукуполомъ, здѣсь заходятъ въ него и образуютъ довольно некрасивую къ нему кайму. За нѣсколько десятковъ лѣтъ, на нишевой стѣнѣ еще видна была Пр. Дѣва съ младенцемъ, возсѣдавшая на престолѣ между двумя ангелами и одиннадцатью мучениками, которые подходили изъ обоихъ святыхъ городовъ, а далѣе внизу 24 старца въ обычномъ расположеніи. Также на карнизѣ въ притворѣ сохранилось старое украшеніе: красивые золотые орнаменты по синему фону, перемежающіеся съ синими по золотому фону, между ними небольшіе медальоны съ поясными изображеніями, — доказательство, какъ долго иногда сохраняются хорошіе орнаменты при совершенной порчѣ во всемъ остальномъ. — Положительно тотъ же стиль какъ въ ц. с. Цециліи, мы видимъ въ нишѣ и надъ нею, въ ц. с. Маріа делла Навичелла, (она же ин Доминика), на Целіи. Въ нишѣ изображена Пр. Дѣва съ младенцемъ на престолѣ; по обѣимъ сторонамъ Ея расположены другъ надъ другомъ, правильными рядами ангелы, а у ногъ Ея, въ весьма угловатомъ положеніи, стоитъ на колѣняхъ папа Пасхалій I. На нишевой стѣнѣ вверху, виденъ Спаситель въ сіяніи, между двумя ангелами и двѣнадцатью апостолами, а далѣе внизу два пророка, какъ бы указывающіе на Него. Замѣчательно здѣсь богатое цвѣточное украшеніе; кромѣ не рѣдкихъ вообще вѣнковъ изъ цвѣтовъ, выростающихъ въ двухъ вазахъ, здѣсь даже почва подъ фигурами украшена цвѣтами, — невинное украшеніе, которое византійская угрюмость себѣ вообще не часто дозволяетъ. — Потомъ слѣдуетъ быстрое погруженіе въ варварство. Мозаики въ ц. с. Марко въ Римѣ, произведенныя при папѣ Григоріи IV (827—844), при всемъ ихъ великолѣпіи, не болѣе какъ крайне жалкая передача того, что требовалось изобразить. Надъ нишею, въ кругахъ, мы видимъ поясное изображеніе Христа между символами евангелистовъ и далѣе внизу, Петра и Павла (или двухъ пророковъ) со свитками; въ нишѣ, подъ рукою протягивающей сверху вѣнокъ, стоитъ благословляющій Спаситель съ раскрытой книгою и по обѣимъ сторонамъ Его, пять святыхъ и папа Григорій IV; потомъ слѣдуютъ, все еще по полукуполу, тринадцать овецъ, образующія другую, совершенно кривую дугу вокругъ фигуръ. Работа эта чрезвычайно

груба и съ чисто византійской окоченѣлостію; художникъ какъ будто предчувствовалъ что его длинныя, тощія фигуры не тверды на ногахъ и подставилъ подъ каждую отдѣльно, по небольшому подножію. Очертанія одеждъ почти отвѣсныя и параллельны, и всетаки, несмотря на всѣ эти недостатки, успѣли добиться нѣкоторыхъ эффектныхъ переливовъ, помощію наложенныхъ другаго цвѣта бликовъ *). — Эту группу римско-византійскихъ работъ замыкаетъ, сильно подновленная пищевая мозаика въ ц. с. Франческа романа (вѣроятно 858—867 г. при Николаѣ I). Убѣдившись наконецъ, что фигуры, какія производило тогдашнее искусство, не имѣли между собою никакой живой связи, слѣдовательно и не могли уже составлять композицій, ихъ стали отдѣлять другъ отъ друга красивыми аркадами—, напр. Богоматерь на престолѣ, и четверыхъ воздѣвающихъ руки святыхъ. Фонъ какъ на большей части предидущихъ мозаикъ, золотой; сіянія напротивъ, синія. Само собою понятно, что лица представляютъ лишь жалкія очертанія, щеки красныя пятна, складки произвольные темные штрихи; извѣстная однако плавность и полнота въ формахъ, равно также и другія особенности, (какъ на пр. корона на Богоматери, Которую въ византійскихъ изображеніяхъ изображали подъ покрываломъ), раскрываютъ передъ нами повидимому слѣды, не византійской порчи, а скорѣе какого нибудь сѣвернаго, вѣроятно франкскаго вліянія. (Отнести мозаику эту къ XIII вѣку мудрено, при сличеніи ея съ подлинными произведеніями этой эпохи). — Отъ позднѣйшихъ работъ IX столѣтія, въ Римѣ ничего не сохранилось; все что сдѣлано было по волѣ папы Формоза (891—896) въ храмѣ с. Петра, погибло вмѣстѣ съ старой базиликою. Въ Аквилеѣ, какъ слышно, еще существуетъ церковная мозаика, исполненная по приказанію Жизеллы, дочери Людовика благочестиваго; содержаніе ея, (весьма по тому времени замѣчательное); Христосъ на крестѣ, Богоматерь, с. Георгій, портретъ Жизеллы и различныя аллегорическія фигуры. Въ капуанскомъ каѳедральномъ соборѣ также находится мозаика того времени, сдѣланная по заказу епископа Гугона. Но за то̀ погибли «весьма изрядныя фигуры», которыми настоятели Потто и Гизульфъ, въ ту пору изукрасили всѣ стѣны церкви на Монте Кассино.

Съ исхода IX вѣка, повидимому мозаичное производство прекратилось во всей Италіи. Въ продолженіи семидесяти лѣтъ, всѣ политическія дѣла злополучной страны кружились какъ въ вихрѣ, не много уступавшемъ нѣкоторымъ моментамъ эпохи переселенія народовъ; Римъ въ особенности сталъ игралищемъ гнуснѣйшихъ партій. Оттоны силою водворили порядокъ, но глубокія раны, нанесенныя всѣмъ умственнымъ стремленіямъ, слѣдовательно и искусству, не такъ скоро зажили опять. Если въ послѣдствіи кое гдѣ снова пробуждалась художественная жизнь, то приходилось непремѣнно снова обратиться къ Византіи. Когда на пр. Монте Кассинскій настоятель Дезидерій, (въ послѣдствіи папа подъ именемъ Виктора III), перестроилъ въ 1066 г. заново церковь въ своемъ монастырѣ, онъ былъ принужденъ выписать

*) Въ часовнѣ Sancta Sanctorum при Латеранѣ, куда мы не имѣли доступа, сохранились, какъ говорятъ, живописныя изображенія временъ Сергія II. (844—847) — Ср. Eméric David, стр. 76.

изъ Константинополя мозаистовъ, которые потомъ наставили въ своемъ искусствѣ многихъ изъ монастырской братіи [1].

§ 30. Процвѣтавшая почти византійской призрачной верховной властію республика венетскихъ острововъ, и на этотъ разъ избѣгла всеобщаго бѣдствія. Она росла и богатѣла какъ складочное мѣсто между восточноримскимъ и новымъ западноримскимъ государствами и даже когда политическая связь съ Византіею, фактически прекратилась, сильно развивавшаяся торговля еще поддерживала постоянныя съ ней сношенія. Но въ отношеніи къ искусству, Венецію до самаго XIII вѣка, слѣдуетъ считать почти совершенно византійской колоніею, такъ какъ живопись здѣсь придерживалась греческихъ образцовъ, а зодчество представляло соединеніе западныхъ и восточныхъ элементовъ и лишь одно ваяніе оставалось западнымъ, потому что оно только, не находило болѣе для себя образцовъ въ враждебной пластическому искусству Византіи. Въ особенности мозаики въ Венеціи, мы можемъ считать почти достаточной замѣною погибшихъ восточноримскихъ, такъ какъ въ нихъ обнаруживается византійское преданіе, гораздо непосредственнѣе и чище, нежели на пр. въ упомянутыхъ сейчасъ римскихъ работахъ. Древнѣйшими въ этомъ родѣ произведеніями можно признать составленныя какъ думаютъ, въ 882 г. Мозаики въ ц. с. Кипріана у сосѣдняго острова Мурано, (купленныя теперь для Фридерикскирхе въ Сансуси, близъ Берлина); въ нихъ изображенъ Христосъ съ Богоматерью между святыми и архангелами; другіе однако относятъ эту работу къ XIII лишь вѣку. Вѣрнѣе и несравненно могучѣе, заявляетъ себя византійская мозаика въ воздвигнутой вновь въ 976 г. главной церкви СанМарко въ Венеціи, въ которой самыя древнѣйшія стѣнныя и подсводныя изображенія, принадлежатъ покрайней мѣрѣ къ XI а можетъ быть еще къ X вѣку. Послѣ того какъ въ 828 году, венеціанскими торговыми кораблями привезено было изъ Александріи тѣло евангелиста Марка, народъ островитянъ возвелъ, такъ сказать, святые останки въ символъ для себя, въ поручники всего своего существованія; тогда пошло дѣло о томъ, какъ изукрасить храмъ, въ которомъ почевало уважаемое тѣло, со всей пышностію, какую дозволяли средства процвѣтавшей торговли. Извѣстно съ какой роскошью матеріаловъ воздвигнутъ былъ этотъ храмъ, весь римскій востокъ долженъ былъ ихъ доставлять; внутри весь полъ, а стѣны и столны до половины обложены были самыми рѣдкими породами камня, все остальное, верхнія части стѣнъ, бочарные своды и куполы — представляющіе площадь въ сорокъ слишкомъ тысячъ квадратныхъ футовъ — покрыты сплошь однѣми мозаиками по золотому фону; поистинѣ предпріятіе громадное, такъ что въ богатой даже Венеціи, работа тянулась шесть столѣтій сряду. Всѣ стили, когда либо господствовавшіе тамъ, до послѣднихъ послѣдователей манерности Тинторетовой школы, увѣковѣчили себя въ этомъ памятникѣ. Общее впечатлѣніе мрачное и тяжолое; подъ часъ приходитъ на

[1] Мы приведемъ здѣсь еще, возобновляемую нынѣ мозаику въ нишѣ на хорахъ ц. сан Амброджо въ Миланѣ, (Христосъ между двумя архангелами и святыми Гервасіемъ и Протасіемъ), исполненную будтобы монахомъ Гаудентіемъ. Исполненіе невидимому тщательнѣе, фигуры живѣе чѣмъ въ современныхъ мозаикахъ въ Римѣ.

умъ суевѣрная набожность моряка, воображающаго, крайне драгоцѣннымъ обѣтнымъ приношеніемъ, умилостивить небо въ минуту опасности и требующаго на короткое время своего отдыха на родномъ берегу, около себя самаго пышнаго великолѣпія всего міра, не обращая особеннаго вниманія на условія высшей красоты. Во всякомъ случаѣ мы однако только здѣсь получаемъ понятіе о томъ, въ какомъ изобиліи расточаемы были мозаики въ роскошныхъ палатахъ Константинополя.

Послѣдовательно выдержанной основной идеи трудно услѣдить въ общемъ распредѣленіи, потому уже, что если такая была, то ею не стѣснялись въ различныя эпохи производства работъ и въ особенности со временъ Тинтана; впрочемъ, судя даже по самымъ древнѣйшимъ частямъ храма, ничего не указываетъ на подобную общую идею, хотя въ извѣстныхъ группахъ и массахъ дѣйствительно замѣтно нѣкоторое соотношеніе. Въ пяти полукруглыхъ стѣнныхъ нишахъ лицевой стороны, (въ видѣ вступленія), представлена исторія перенесенія тѣла святаго, въ серединой страшный судъ, потомъ на пяти полукруглыхъ верхостѣніяхъ исторія Спасителя; правда, почти сплошь новыя работы, замѣняющія старыя. Въ притворѣ, окружающемъ храмъ съ трехъ сторонъ, представлены (какъ въ готическихъ церквахъ на портэлахъ), ветхозавѣтныя событія, отъ сотворенія міра до Моисея, (отличныя работы начала XIII вѣка, о которыхъ мы поговоримъ въ послѣдствіи еще), потомъ въ той части зданія, которая обращена въ придѣлъ и баптистерій — исторія с. Марка и множество символически очень важныхъ изображеній, относящихся къ крещенію. Внутренность храма представляетъ, какъ извѣстно, видъ креста о пяти куполахъ, опирающихся каждый на четырехъ широкихъ, могучихъ аркахъ, такимъ образомъ, что по двѣ изъ нихъ образовываютъ нѣчто въ родѣ боковыхъ кораблей; ряды колоннъ съ открытыми галлереями, на полвышинѣ храма, отдѣляютъ ихъ отъ крестообразнаго главнаго пространства. Слѣдующая таблица, представляющая конечно лишь главное изъ громаднаго числа предметовъ, достаточно покажетъ, какъ мало воспользовались случаемъ изобразить въ лицахъ догматическую систему.

	БС. Сцены изъ дѣяній апостоловъ, отдѣльные святые и пр.	Въ **задней нишѣ** одно только большое изображеніе І. Христа, внизу четыре святыхъ. **Задній Куполъ:** І. Христосъ, Б. Матерь; Давидъ, Саломонъ и одиннадцать пророковъ. На пандантивахъ: символы евангелистовъ.	БС. Сцены изъ дѣяній апостольскихъ; отдѣльные святые и жертвоприношенія Каина и Авеля.	
БС. и СИ. Чудеса и дѣянія І. Христа, до тайной вечери.	**Угловое пространство:** Ангелы и Святые.	БС Исторія І. Христа, до Преображенія.	**Угловое пространство:** Орнаменты и святые.	БС. Чудеса Христовы. СИ. тоже; дѣянія одного святаго подвижника.
БС. Чудеса Христовы. СИ. Родословное дерево І. Христа. Внизу часовня с. Исидора и дѣянія этаго святаго. **Лѣвый куполъ:** Крестъ и кругомъ чудеса апостоловъ На пандантивахъ четыре учителя церкви.	БС. Чудеса Христовы и тайная вечеря.	**Середній главный куполъ:** І. Христосъ между 4 архангелами, кругомъ Б. Матерь и апостолы; потомъ христіанскія добродѣтели; на пандантивахъ евангелисты и райскія рѣки.	БС. Искушеніе Христово. Въѣздъ въ Іерусалимъ, тайная вечеря и омовеніе ногъ.	**Правый куполъ:** только четыре святыхъ. На пандантивахъ: четыре святыхъ. БС. Чудеса Христовы.
Часовня де' масколи: жизнь Б. Матери. БС. Жизнь Б. Матери. СИ. Исторія отрочества І. Христа и исторія Даніила и Сусанны.	**Угловое пространство:** Евангелисты и святые.	БС. Страданія, до Воскресенія.	**Угловое пространство:** І. Христосъ, Б. Матерь и святые.	БС. Библейскія событія. СИ. Другое изображеніе перенесенія тѣла с. Марка.
	БС. и СИ. дѣянія и страданія апостоловъ.	**Передній куполъ:** Сошествіе Св. Духа на апостоловъ; кругомъ, находившіеся при этомъ чужеземные народы. На пандантивахъ: архангелы	БС. и СИ. дѣянія и страданія апостоловъ. І. Христосъ на горѣ Елеонской.	
	Угловое пространство: Апокалипсисъ и святые.	БС Сцены изъ Апокалипсиса.	**Угловое пространство:** Апокалипсисъ и святые.	
		Большой передній бочарный сводъ. Рай.		

БС. означаетъ: бочарный сводъ. СИ. стѣнное изображеніе

Кто въ этой таблицѣ сталъ бы искать послѣдовательной идеи, положивъ бы ее напередъ самъ вложить. Когда при самомъ началѣ представлены, — рай, апокалипсисъ и Сошествіе Св. Духа, а въ заключеніе, на самомъ святѣйшемъ мѣстѣ — Спаситель и пророки, то такой порядокъ не только противорѣчитъ принятому нынѣ распредѣленію подобныхъ общихъ церковныхъ украшеній, но также важнѣйшимъ примѣрамъ въ этомъ родѣ изъ послѣдней поры среднихъ вѣковъ. Только жизнь І. Христа выдержана съ нѣкоторой послѣдовательностію, но съ повтореніями и безъ особенно строгаго отношенія къ соотвѣтствующимъ мѣстамъ. Въ безчисленныхъ отдѣльныхъ изображеніяхъ святыхъ выказывается начатокъ того замѣчательнаго чиноположенія, по которому ихъ распредѣляетъ позднѣйшее византійское искусство; покрайней мѣрѣ мѣстами соединены по разрядамъ, святые діаконы, пустынники, столпники и т. д. Самое важное достоинство этихъ работъ безспорно археологически — литургическое ихъ значеніе; здѣсь на пр. мы находимъ то замѣчательное «святое Воскресеніе», гдѣ надъ разрушенными вратами ада, возносится Спаситель съ побѣднымъ знаменемъ, увлекая за собою руку Адама, между тѣмъ какъ по обѣимъ сторонамъ апостолы возлежатъ благоговѣйно къ Нему руки; только здѣсь мы можемъ видѣть собравшихся на праздникъ пятидесятницы пришельцевъ изъ разныхъ странъ, по двое въ ихъ костюмахъ; Іудеевъ въ остроконечныхъ шапкахъ, Парѳянъ съ луками и стрѣлами, Аравитянъ почти нагихъ и т. д. здѣсь также представлены христіанскія добродѣтели, подвиги и мученичества апостоловъ къ такой полнотѣ какъ почти нигдѣ — потому что всѣ неисчислимые стѣнные фрески сѣверныхъ церквей, которыя можетъ быть содержали подобныя же изображенія, (и въ гораздо лучшемъ видѣ), погибли, либо представляютъ одни только жалкіе остатки. Художественное достоинство, покрайней мѣрѣ древнѣйшихъ мозаикъ этаго храма, — какъ-то, въ переднемъ, середнемъ и находящемся слѣва куполахъ и по примыкающимъ къ нимъ бочарнымъ сводамъ, — такого свойства, что мы объ немъ только вкратцѣ можемъ говорить. Если въ римскихъ мозаикахъ, временъ Пасхалія І, еще сказывается отголосокъ свободы и жизненности, то здѣсь напротивъ, во всѣхъ сценахъ которыя не явныя, общеупотребительныя копіи съ болѣе древнихъ работъ, (какъ на пр. именно то «Воскресеніе»), мы видимъ полнѣйшую омертвѣлость всякой свободной формы. Фигуры всѣ до одной безжизненныя тѣни, готовыя разсыпаться при первомъ движеніи; каждый шагъ, каждое протягиваніе руки угрожаетъ имъ положительно опасностію; а отсутствіе подъ ними подножій, лишаетъ ихъ послѣдней опоры. Отъ величественнаго, торжественнаго типа мозаичныхъ фигуръ V и VI столѣтій, остались одни сморщенныя, тощія и старческія очертанія и даже ликъ самаго Спасителя, какъ будто символъ одряхлѣвшаго византійскаго богословія, представленъ здѣсь въ образѣ угрюмаго старца съ серебристыми волосами и бородою. Отдѣлка однако попрежнему такая же тонкая и тщательная, по крайней мѣрѣ на ближайшихъ къ глазу изображеніяхъ; плитки малы и хорошо силочены, мягкая шрафировка золотомъ и свѣтлыми тонами проходитъ сверкая по жестковатымъ одеждамъ.

§ 31. Другую группу западно — византійскихъ мозаикъ мы встрѣчаемъ въ нижней Италіи и Сициліи, во времена норманновъ. Изъ трехъ наро-

довъ оспоривавшихъ въ XI столѣтіи другъ у друга господство надъ этими странами, Грековъ, Сарациновъ, и Нормановъ, только у первыхъ развита была живопись, а послѣдніе въ качествѣ побѣдителей, приняли это искусство отъ покоренныхъ ими народа, тогда какъ въ зодчествѣ и ваяніи они шли своеобразнымъ путемъ. Въ одномъ изъ древнѣйшихъ сохранившихся норманскихъ памятниковъ, сооруженномъ около 1080 г. Робертомъ Гискардомъ въ Салерно каѳедральномъ соборѣ, такое отношеніе выказывается самымъ разительнымъ образомъ; за исключеніемъ вошедшихъ въ построеніе этого храма античныхъ фрагментовъ, (награбленныхъ въ Пестумѣ), онъ принадлежитъ норманскому стилю съ примѣсью сарацинскаго вліянія; въ (замѣчательныхъ) скульптурныхъ работахъ сказывается, если не органическій, во всякомъ случаѣ округлый, мягкій западный стиль; но въ византійскомъ вкусѣ, хотя и съ латинскими надписями, одинъ лишь мозаики, (въ алтарной нишѣ справа и въ одномъ люнетѣ надъ входомъ), да мѣдныя главныя врата, на которыхъ плоскія, выложенныя серебромъ изображенія принадлежатъ, не области пластики, а скорѣе рисовальнаго искусства. Нишевая мозаика на золотомъ фонѣ, представляетъ с. Марка на престолѣ съ евангеліемъ, подлѣ него четыре святыхъ въ стоячемъ положеніи, вверху Христосъ съ крыльями, въ порфирѣ со скипетромъ и державою, — все въ томъ же одеревянѣломъ, разукрашеномъ стилѣ, какъ древнѣйшіе венеціанскія мозаики. Тоже самое можно сказать и о полуфигурѣ Матвѣя въ люнетѣ надъ входомъ. — Самое великолѣпнѣйшее произведеніе этой византійско-норманской живописи, мозаики въ каѳедральномъ соборѣ въ Монреале близъ Палермо, (послѣ 1174 г.), представляющія въ серединной нишѣ: колоссальное поясное изображеніе Христа, въ ближайшемъ около нея пространствѣ, множество святыхъ; въ вѣтвяхъ поперечнаго корабля, исторію Петра и Павла; наконецъ въ продольномъ кораблѣ, длинный рядъ библейскихъ событій. Такъ какъ соборъ строился въ весьма короткое время, то потребовалось для производства мозаикъ сто слишкомъ художниковъ, что почти невозможно было, еслибы не существовало старой, давно распространившейся по всей Сициліи школы. — Нѣсколько древнѣе великолѣпное стѣнное убранство въ Рожеровой часовнѣ въ Палермо, (послѣ 1140 г.) и мозаики многихъ сицилійскихъ церквей: с. М. делл'Амиральо, собора въ Чефалу, (послѣдняя въ особенности превосходна) и т. д. — Охотничья комната короля Рожера I въ Палермѣ (около 1100 г.), съ нѣсколько геральдическими изображеніями животныхъ и орнаментами по золотому фону, напоминаетъ подобное же вѣроятно, украшеніе въ чертогѣ Маргариты, построенномъ при императорѣ Ѳеофилѣ (829—842) въ Константинополѣ и разрушенномъ вмѣстѣ съ прочими многочисленными палатами этаго царя *). Сколько намъ можно судить по рисункамъ и описаніямъ, эти сицилійскія работы сплошь проникнуты тѣмъ-же духомъ, мертвеннымъ стилемъ какъ и древнѣйшія изображенія въ соборѣ с. Марка.

*) Рисунки со всѣхъ этихъ мозаикъ у Serradifalco: del Duomo di Monreale etc. безъ исключенія кажется, перезѣланы на новый ладъ. — У Hittorf и Zanth: Architecture moderne de la Sicile, только послѣдняя таблица даетъ вѣрное понятіе о ихъ стилѣ, и то въ немногихъ примѣрахъ.

§ 32. О миніатюрахъ византійскаго стиля мы можемъ тѣмъ удобнѣе не распространяться, что существуютъ нѣсколько превосходныхъ описаній и удовлетворительныхъ рисунковъ*), къ которымъ мы отсылаемъ читателя, но въ особенности еще потому что, лучшіе миніатюры византійской поры не принадлежатъ византійскому стилю, по сути копіи съ болѣе древнихъ, подлинныхъ работъ и въ этомъ качествѣ отчасти уже были разсматриваемы выше.

Такъ на пр. самыя знаменитѣйшія древнія рукописи императорской парижской библіотеки, временъ македонскихъ императоровъ, по праздникамъ и копіи съ произведеній лучшей римскохристіанской поры. Самыя важныя и красивыя миніатюры, числомъ 47, находятся въ древней рукописи бесѣдъ с. Григорія Назіанзина; здѣсь мученичества, царскія особы и пр. принадлежащіе позднѣйшему времени предметы, представлены въ стилѣ IX вѣка, между тѣмъ какъ въ прочихъ изображеніяхъ, воспроизведены прекрасныя композиціи V и не далѣе какъ VI вѣка; отъ сотворенія міра до современной исторіи Григорія. — Еще замѣчательнѣе по многочисленнымъ древнимъ олицетвореніямъ отвлеченныхъ и естественныхъ предметовъ, псалтырь IX вѣка; — «ни въ одной другой греческой рукописи не сохранился духъ античной концепціи въ такой чистотѣ, какъ въ этой именно **). Мы видимъ тамъ «Мелодію», прильнувшею къ плечу юношески краснаго Давида съ лирою, величественную женскую фигуру; съ боку представленъ «горный хребетъ», въ образѣ лежащаго мужа, увѣнчаннаго и въ зеленомъ одѣяніи; на томъ изображеніи гдѣ Давидъ убиваетъ льва, юная женская фигура, олицетворяющая «Силу», его побуждаетъ къ храбрости; въ картинѣ его помазанія, надъ нимъ парятъ «Кротость»; при борьбѣ съ Голіаѳомъ, позади его изображено бѣгущее «Христоборство», позади Давида «Вѣрность»; тамъ гдѣ онъ представленъ царемъ, его окружаютъ «Мудрость» и «Пророчество»; въ качествѣ кающагося, онъ стоитъ подъ «Сокрушеніемъ». Олицетворены также, подъ задуманными въ античномъ вкусѣ мужескими и женскими фигурами: «ночь», «пустыня», «бездна», «чермное море», «синайская гора», и т. д. все это полуязыческій культъ природы и общихъ идей, на который X вѣкъ отъ себя, никакъ уже не былъ способенъ. — Точно такъ, при видѣ грубо исполненныхъ, но сильно въ античномъ манерѣ задуманныхъ миніатюръ IX вѣка, находящихся въ «христіанской топографіи» (ватиканскаго) Космаса, мы вправѣ предположить существованіе гораздо болѣе древняго прообраза, въ особенности когда мы встрѣчаемъ не только «Іордана» въ образѣ мужчины съ урною, но даже «Иляску», дѣвушкою съ подобраннымъ платьемъ и размахивающею покрываломъ. — Зато такъ называе-

*) Ср. преимущественно: Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, стр. 201 и сл. и относящіяся сюда таблицы въ D'Agincourt, истор. жив. гдѣ много прорисованныхъ снимковъ.

**) Waagen, у котораго мы выписываемъ эти слова, хотя не утверждаетъ что эти миніатюры копіи съ болѣе древнихъ работъ, онъ признаетъ въ нихъ, относительно «мотивовъ, формъ, костюма и расположенія, положительно античный видъ» и замѣчаетъ что «техническая сторона хотя на античный манеръ, широка и густа, но не одинаково достоинства по композиціи. Также въ отношеніи къ прекрасной идеѣ въ Исаіи предполагаетъ «весьма древній прообразъ».

мый ватиканскій Менологій (минея), (составленный для царя Василія, II, покорителя болгаръ, (989 - 1025), съ 430 превосходными миніатюрами по золотому фону, произведеніе по преимуществу этого времени и положительно одно изъ лучшихъ. Восемь живописцевъ, выставившіе каждый свою подпись, украсили поочередно отдѣльные дни въ этомъ драгоцѣнѣйшемъ изъ мѣсяцеслововъ, (который однако обнимаетъ лишь половину года), соотвѣтственными каждому дню событіями изъ жизни І. Христа, святыхъ и церкви (на пр. въ изображеніяхъ соборовъ)*). Въ библейскихъ сценахъ проглядываютъ часто прежніе мотивы**) напротивъ мученичества святыхъ, рѣшительно изобрѣтеніе X вѣка и — въ сторону ужасное содержаніе — вполнѣ ему дѣлаютъ честь, такъ какъ при крайней безжизненности въ отдѣльныхъ частяхъ, покрайней мѣрѣ композиція вообще хорошо подумана, мѣстами дѣйствительно исполнена даже жизнью. Тамъ мы видимъ какъ убиваютъ святыхъ, какъ ихъ сожигаютъ въ раскаленныхъ быкахъ, на кострахъ, рогами засѣкаютъ; распинаютъ, топятъ, вѣшаютъ за ноги, привязываютъ къ лошадямъ, бросаютъ дикимъ звѣрямъ въ амфитеатрѣ на растерзаніе и пр. при чемъ часто переданы довольно вѣрно движенія тѣла, хотя вообще исчезло понятіе о человѣческомъ организмѣ. Одежды и головы всѣ до одной, одеревянѣлы и условны, нагое тѣло нѣсколько суховато и обезображено непріятнымъ кирпичнымъ цвѣтомъ, чему впрочемъ можетъ быть причиною какая нибудь неумѣло выбранная мастика, отъ которой и другія также краски почернѣли. — Гораздо уже ниже по достоинству, составленныя для Алексія Комнина (1081—1118) (ватиканскія) Dogmatica Panoplia; миніатюры этой рукописи представляютъ одинъ лишь жесткій, изукрашенный золотомъ одежды и дряхлыя старческія головы. — Возникшій въ XII вѣкѣ сборникъ бесѣдъ на Богородичные праздники (въ Ватиканѣ), въ которомъ начальныя буквы почти всѣдѣ составлены изъ изображеній животныхъ, содержитъ превосходныя древнія и нѣсколько порядочныхъ современныхъ композицій и отличается красотою орнаментовъ. — Другая важная рукопись временъ Комниновъ, Климаксъ, (лѣствица), Іоанна Климака (въ Ватиканѣ), въ маленькихъ, весьма красиво и отчетливо нарисованныхъ композиціяхъ по золотому фону, представляетъ извѣстную аллегорію о добродѣтеляхъ, какъ ступеняхъ къ небу и порокахъ какъ ступеняхъ къ аду. Замѣчателенъ здѣсь новый способъ олицетворенія отвлеченныхъ предметовъ, которые попадаются очень часто и безо всякихъ характеристическихъ примѣтъ представлены въ образѣ маленькихъ человѣчиковъ обоего пола, (злые на пр. нетрами), съ пояснительными подписями, принимающихъ живое участіе въ изображаемое дѣйствіе, тогда какъ прежде, отвлеченности олицетворяемы были въ образѣ фигуръ и съ аттрибутами, и имъ обыкновенно придавали видъ спокойныхъ и важныхъ зрителей. Движенія по большой части переданы весьма не искусно и по одному общеустановому образцу.

---

*) Прорисованные снимки см. у D'Agincourt, таб. 31 и сл. въ деталяхъ сплошь измѣнены на новый вкусъ и не совсѣмъ вѣрны.

**) Замѣчательно что нѣкоторыя изображенія изъ Менологія помѣщены въ мозаикахъ Монреальскаго паперт. собора (см. выше) вѣроятно потому что въ нихъ заключается древняя композиція, сдѣлавшаяся общимъ достояніемъ византійскаго искусства.

Съ XIII вѣка техника и композиція приходятъ въ совершенный упадокъ. Прежніе, уже крайне длинные размѣры, еще болѣе удлиняются, рисунокъ становится совершенно безжизненнымъ, колоритъ яркимъ и пестрымъ и наконецъ все выполненіе обращается въ одно жалкое раскрашиваніе нацарапаннаго очерка. Олицетворенія, составляющія одно изъ послѣднихъ наслѣдій античнаго искусства, встрѣчаются рѣже и вмѣсто прежняго идеальнаго костюма, они являются въ современномъ модномъ одѣяніи; «Правосудіе» и «Милосердіе» представлены въ нарядѣ византійскихъ великихъ княгинь. — Портретныя изображенія времень Палеологовъ, ни что другое какъ жалкія головы съ массою пестрыхъ орнаментовъ обозначающихъ одежду.

§ 33. О изображеніяхъ на доскахъ византійской эпохи, можно почти тоже сказать что о миніатюрахъ; только здѣсь у насъ недостаетъ точныхъ числъ; притомъ же, застой въ искусствѣ и въ типахъ въ продолженіи столькихъ вѣковъ, не позволяетъ по стилю заключить о эпохѣ. Правда, еще до иконоборства изготовлялось безчисленное множество подобныхъ иконъ для домашняго моленія и преимущественно въ монастыряхъ, но солидная загрунтовка черезъ тысячу лѣтъ, всетаки не могла ихъ предохранить отъ внутренней порчи дерева. Безчисленныя византійскія изображенія Божія Матери, святыхъ и Спасителя, которыя до сихъ поръ еще встрѣчаются въ Италіи [*]), можетъ быть по большой части или почти сплошь, произведенія послѣдней поры восточноримской имперіи; многія даже и гораздо новѣе. — Особенную отрасль византійской живописи составляютъ нѣкоторыя великолѣпныя финифтяныя работы по золоту, совершенно конечно, сродственныя по стилю прочимъ живописнымъ произведеніямъ. Такъ на пр. заказанъ былъ Венеціанской республикою въ 976(?) г. въ Константинополѣ самый дорогой запрестольный образъ для собора с. Марка, находящійся и теперь въ этомъ храмѣ. Онъ состоитъ изъ множества тонкихъ золотыхъ пластинокъ, на которыхъ финифтью изображены въ самыхъ насыщенныхъ и сильныхъ цвѣтахъ: I. Христосъ, угодники, библейскія событія и жизнь с. Марка. Такъ какъ (во всѣхъ мастерскихъ финифтянаго дѣла въ среднихъ вѣкахъ), не умѣли оттѣнять тоновъ, свѣтлыя мѣста и складки переданы посредствомъ тонкой золотой шрафировки, (оставленной въ пробѣлѣ, либо наложенной), для разсматриванія которой требуется микроскопическій глазъ. Стиль, хотя современный ватиканскому меноло́гію, но при всей чрезвычайной тонкости выполненія нѣсколько жосткъ. (Теперешняя оправа, а можетъ быть и самое расположеніе, принадлежатъ позднѣйшей порѣ средняго вѣка). — Въ ризницѣ с. Марка хранятся также ковчежцы подобной работы, можетъ быть отчасти изъ добытаго въ Константинополѣ добра (1204), отъ котораго едвали сохранилось еще что нибудь примѣчательное. Искусство употре-

*) Очень поучительное собраніе такихъ иконъ и многихъ древнехристіанскихъ, выставленное нынѣшнимъ хранителемъ ватиканскихъ коллекцій, монсиньоромъ Лаурени въ залахъ museo christiano. Самое замѣчательное, византійскій образъ XI вѣка; приведенный въ Италію живописцемъ Скуарчіоне въ XV вѣкѣ; на немъ изображена смерть с. Еремы, кругомъ иконы и скорбящіе, назади различныя сцены изъ жизни пустынниковъ, всего не зашено разнообразной индивидуальной выразительности. Художника звали Эммануилъ Тиги Фурнари.

бляющее такой цѣнный матеріалъ, возбуждающій жадность грабителей, не должно расчитывать на славу у потомства. — Отъ золотошвейныхъ великолѣпныхъ работъ, которыми Византія въ особенности славилась, сохранилась еще, такъ называемая далматика Карла великаго въ ризницѣ с. Петра въ Римѣ; на ней вышиты по темносиней шолковой матеріи золотомъ, серебромъ и немногими цвѣтами, сзади Преображеніе на горѣ Оаворѣ, спереди Христосъ въ небесной славѣ, окруженный со всѣхъ сторонъ ангелами и святыми; на рукавахъ, Спаситель преподающій таинства. Крайне безжизненный уже стиль, въ особенности длинные размѣры, повидимому указываютъ не на Карлово время, а на XII вѣкъ, однако не подлежитъ никакому сомнѣнію, что позднѣйшіе императоры, когда они въ качествѣ діаконовъ прислуживали при вѣнчаніи папъ, надѣвали эту ризу. Орнаменты и распредѣленіе, соотвѣтствуя отведенному имъ мѣсту, превосходны, а работа величайшаго по истинѣ византійскаго изящества. Такъ какъ греческій обрядъ не имѣетъ далматики, можно предполагать, что она заказана была для Рима въ Константинополѣ *). — Наконецъ слѣдуетъ упомянуть о выложенныхъ серебромъ мѣдныхъ листахъ, которыми обкладывали деревянныя церковныя двери, изготовляемыхъ не рѣдко, начиная съ X вѣка, либо по заказамъ западныхъ странъ, либо отправляемыхъ какъ товаръ для сбыта, въ Италію; — сѣверъ въ нихъ не нуждался, такъ какъ мѣдно-литейное дѣло для подобныхъ пластическихъ цѣлей, тамъ значительно уже развилось. Главное произведеніе въ этомъ родѣ, бронзовыя врата с. Павла близъ Рима, заказанныя въ 1070 г. въ Константинополѣ, въ наше время погибло; на нихъ представлены были на 54 бронзовыхъ доскахъ, выложенные серебряной проволокою (по 9 въ 6 рядахъ), пророки, жизнь I. Христа, апостолы и ихъ мученичества. Но выборъ этаго рода обдѣлки, называемой — Агемина — самъ по себѣ былъ неудаченъ, такъ какъ блѣдныя серебряныя нити, на блестящей бронзѣ представляли неопредѣленныя очертанія и не допускали никакихъ оттѣнковъ. Одиночныя, архитектонически расположенныя, спокойныя фигуры производятъ все еще нѣкоторое впечатлѣніе, между тѣмъ какъ многофигурныя композиціи, въ рисункѣ, ограничивающемся столь немногими штрихами принимаютъ бѣдный и варварскій видъ, въ особенности при византійскихъ понятіяхъ о формахъ, сухости и длинѣ (доходящей до 13 головъ), этихъ

*) Объ этомъ предметѣ см. богатое по содержанію разсужденіе S. Boisserée (съ рис.) въ запискахъ Мюнхенской Академіи 1844. — Подобный же стиль какъ на этой далматикѣ, можно предположить и на мантіи Генриха II, хранящейся, какъ говорятъ, по сіе время въ Бамбергской каѳедральной ризницѣ. Императоръ получилъ ее въ даръ отъ апулійскаго герцога Мелуса; но Fiorillo (Gesch. d. zeichn. Künste in Deutschl. I. стр. 238) она была изготовлена апулійской базиліанской инокинею, вслѣдствіе чего работу можно назвать почти византійскою. „Изобрѣтатель или рисовальщикъ фигуръ, соединилъ вмѣстѣ духовное съ мірскимъ, астрономію съ астрологіею и даже съ апокалипсисомъ и объяснилъ, необыкновенными надписями самыя созвѣздія“. (См. тамъ же.) — Смотря по обстоятельствамъ, на весьма роскошныхъ завѣсахъ, которыя въ восточноримскихъ и италіянскихъ церквахъ и дворцахъ протянуты были между колоннами, по видимому вышивались только орнаменты и цвѣты, но не фигуры, о чемъ въ противномъ случаѣ мы имѣли бы вѣрно подробныя извѣстія. При томъ же этому противорѣчитъ упомянутое выше мозаичное воспроизведеніе равеннскаго царскаго дворца въ ц. с. Аполлинаре нуово. Вышитые фигурами ковры, вѣроятно впервые возникли въ сѣверномъ искусствѣ, хотя и появленіе ихъ въ южномъ не должно насъ удивлять.

неуклюжихъ и условныхъ святыхъ, затруднявшимъ каждымъ движеніемъ. Въ другихъ мѣстахъ, въ соборахъ въ Амальфи (1062), въ Салерно (около 1080) и пр. подобныя врата имѣютъ только въ серединѣ полосъ выложенныя серебромъ фигуры, остальныя же украшены одними грубо наклепанными, либо припаянными крестами, вазами и пр. предметами; очевидно что тутъ довольствовались лишь нѣкоторыми пріобрѣтенными византійскими плитами, а остальное приготовлено было на мѣстѣ. Изъ внутреннихъ дверей находящихся въ ц. с. Марка въ Венеціи напротивъ, середнія, отлитыя въ самой Венеціи, сплошь покрыты отдѣльными фигурами, носящими совершенно такой же стиль какъ настоящія византійскія. Самымъ красивымъ предметомъ въ этомъ родѣ, можетъ быть двери съ правой стороны, въ томъ же храмѣ, принадлежавшія нѣкогда, какъ говорятъ, Софійскому собору въ Константинополѣ; на нихъ не только очертанія фигуръ, стоящихъ подъ подковообразными арками мягче выдержаны, но и на архитектурномъ обрамленіи, которое также византійской, а не западной работы, выложены серебромъ орнаменты. — Почти излишне упомянуть, что во всѣхъ частяхъ на подобныхъ дверяхъ, доступныхъ рукамъ воровъ, серебряная проволока и мелкія серебряныя пластинки, изъ которыхъ обыкновенно составляемы были лица и оконечности, почти сплошь выскреблены, такъ что отсутствіе ихъ придаетъ этимъ, безъ того совершенно безжизненнымъ фигурамъ окончательно призрачный видъ.

Такимъ образомъ византійское искусство, избѣгая всякій случай гдѣ ему повидимому навязывалась пластика, какъ на пр. въ литейномъ дѣлѣ, по возможности стало ограничиваться мало выпуклыми изображеніями; въ напрестольныхъ образахъ и на мѣлкихъ дверяхъ оно замѣнило рельефныя работы, доведенныя на сѣверѣ уже до мастерства, драгоцѣнною, коштною финифтью и серебряною чернью. Неудивительно если теперь и тѣ немногіе плоскіе рельефы, которые оно по временамъ еще рѣшалось производить, ни что другое какъ переложенныя на мраморъ картины, нисколько не относящіяся къ пластическому стилю. Церковь с. Марка представляетъ тому разительные примѣры если мы сравнимъ находящіяся въ ней византійскія скульптуры съ современными имъ (и даже болѣе древними), западными изваяніями. Въ самой Венеціи послѣдствія такого положенія еще долго замѣтны; скульптура въ самую цвѣтущую пору остается тамъ въ большей зависимости отъ живописи, нежели гдѣ либо въ другихъ мѣстахъ и при взглядѣ на многіе рельефы школы Ломбардовъ, невольно рождается мысль, что первообразомъ ихъ было живописное изображеніе.

§ 34. Искусство превратившееся всецѣло въ одно внѣшнее преданіе и бездушную рутину, стало въ высшей степени способнымъ передаваться народамъ менѣе развитымъ и притомъ необладавшимъ можетъ быть, большимъ призваніемъ къ искусству, но въ которыхъ таилась положительная способность къ ремеслу. Такому искусству было подъ стать внѣшнее усвоеніе. Послѣдствіемъ сношеній византійской имперіи съ востокомъ и съ славянскимъ сѣверомъ, особенно съ IX вѣка было, распространеніе въ этихъ странахъ византійскаго христіанства, его культуры и искусства, что тѣмъ легче совмѣщалось, такъ какъ одинъ и тотъ же монахъ, могъ быть въ одно

время и миссіонеромъ и художникомъ, тогда какъ съ другой стороны, (у Русскимъ по крайней мѣрѣ), именно блескъ и пестрота византійскаго богослуженія, и главнымъ образомъ обиліе иконъ, значительно способствовали обращенію. Такъ отъ Византіи приняли христіанство и искусство Болгары, остатокъ гунновъ на нижнемъ Дунаѣ и немногіе дошедшіе до насъ образчики ихъ живописи обнаруживаютъ, столько же византійскій стиль, сколько и византійскіе мотивы, но только своеобразно одичалые и смѣшанные съ варварскими элементами *). Судя по извѣстному расказу, можно предположить что тамъ, гдѣ проповѣдь и поученія были безъуспѣшны, живопись составляла даже важное подспорье при обращеніи: с. Меѳодій (около 863) произвелъ, говорятъ, потрясающее впечатлѣніе на языческаго болгарскаго царя Богориса, приказавъ изобразить страшный судъ на стѣнѣ въ Никополѣ. — Кромѣ Болгаріи, византійскій стиль приняли также прочія области на нижнемъ Дунаѣ. Въ большомъ монастырѣ надъ Терговистомъ, валашской народной святыней, стѣны церковныя покрыты изображеніями святыхъ и портретами древнихъ воеводъ, писанными «болѣе чѣмъ въ греческомъ вкусѣ» **). Византійскій стиль, въ нѣкоторыхъ случаяхъ проникъ даже далеко вверхъ по Дунаю, до границъ Баваріи. Въ монастырѣ святаго креста въ Донаувёртѣ, находилась греческая мозаика съ изображеніями Богородицы и кругомъ, Гавріила, Михаила, Петра, Павла и обоихъ Іоанновъ; изъ Богеміи даже, въ XI вѣкѣ, доставлена была епископу нассаускому Альтманну икона Пресв. Богородицы византійскаго письма ***). Въ то время религія и обычаи запада уже успѣли изгладить слѣды прежнихъ византійскихъ миссій въ этихъ странахъ.

Важнѣе было обращеніе Русскихъ при Владимірѣ великомъ, который съ 988 г. помощію многочисленныхъ греческихъ миссіонеровъ, въ короткое время преобразовалъ, покрайней мѣрѣ по наружности, весь культурный бытъ своего народа, учредивъ епископства, основавъ монастыри и училища, средоточіемъ которыхъ стала великолѣпная метрополія Кіевъ. Русскіе приняли новую вѣру съ суевѣрной покорностію, а новое, готовое уже искусство, съ смѣтливой способностію къ механическому подражанію, свойственной славянскому племени, но до настоящаго дня, ничего отъ себя не прибавили существенно важнаго, ни къ богословію, ни къ живописи Византіи. Если въ новѣйшее время, высшія сословія освоились съ идеями и художественной практикою современнаго запада, то это нисколько не касается положенія дѣлъ въ массѣ народа, гдѣ вѣра и живопись находятся на степени оскудѣлаго и одичалаго византійскаго преданія. Какія бы ни были причины

*) У D'Agincourt, таб. 61. даетъ понятіе о болгарскихъ миніатюрахъ XIV вѣка одной ватиканской рукописи. — О живописи Армянъ, которая кромѣ византійскихъ образцовъ держалась еще древнехристіанскаго преданія, мы не имѣемъ положительныхъ свѣдѣній. Фигуры ихъ „одеревянѣлыя и безжизненны, плоски, безъ тѣней, съ яркими красками и варварскимъ костюмомъ». (Schnaase, въ пр. м. стр. 271).

**) Walsh: Reise durch die europäische Türkei (нѣмецк. перев. с. 332).

***) Fiorillo: Gesch. d. zeichn. Künste in Deutchl. I с. 93 и сл. Икона епископа Алтманна не была писанная, какъ полагаетъ Fiorillo, но рельефъ металлическій, либо изъ слоновой кости: tabulam egregia coelatura pretiosam. Vita b. Altmani, cap. 29.

задержавшія всякое пробужденіе и развитіе, недостатокъ ли природныхъ способностей — или долговременное иго монгольское, во всякомъ случаѣ одна изъ главныхъ причинъ, какъ и у грековъ новѣйшихъ временъ, было религіозное понятіе существовавшее съ самаго начала, будто византійскій способъ изображенія X вѣка, составлялъ нѣчто существенно принадлежавшее священнымъ предметамъ и совершенно отъ нихъ неотъемлемое, такъ что и русскій живописецъ лишался всякой возможности выразить личный взглядъ и стремиться къ дальнѣйшему развитію. Такимъ образомъ сама икона становилась святынею, потому что внѣшнія формы ея почитаемы были священными и вотъ причина, почему до сихъ поръ для русскаго простонародія не хватаетъ иконъ, такъ что у богатыхъ крестьянъ на пр. ихъ бываетъ по цѣлымъ коллекціямъ. Икона, талисманъ который можно пріобрѣсти покупкою, который непремѣнно долженъ быть въ каждой комнатѣ и даже послѣдній человѣкъ, отправляясь въ походъ беретъ съ собою. Церкви положительно сверху до низу покрыты иконами; но самое пышное великолѣпіе сосредоточено на иконостасѣ, высокой досчатой перегородкѣ, съ тремя дверями, сплошь покрытой иконами, отдѣляющей внутренность церкви отъ алтарнаго пространства и составляющей до настоящаго времени, главный отличительный признакъ греческаго храма.

Понятно что лучшими, признаются изображенія ближайшія по времени къ византійскимъ образцамъ, или даже писанныя еще византійскими художниками, какъ на пр. фрески въ воздвигнутомъ въ 1037 г. Софійскомъ соборѣ въ Кіевѣ, гдѣ кромѣ того находятся мозаики, какихъ въ послѣдующія времена мы едвали гдѣ нибудь встрѣчаемъ. Въ продолженіи времени формы и колоритъ постепенно становятся грубѣе и безжизненнѣе, не безъ временнаго содѣйствія со стороны вымиравшей восточноримской имперіи, пока наконецъ въ нихъ не исчезаетъ и послѣдній остатокъ жизни. Въ новѣйшую русскую иконопись проникли нѣкоторые пріемы западной техники, составляющіе странную противоположность съ общей одеревянѣлостію формъ. Но въ этомъ отношеніи нельзя было слишкомъ далеко заходить, потому что частное благочестіе какъ и государственный законъ *), требовали строгаго соблюденія унаслѣдованнаго способа изображенія, а онъ-то именно стремился неуклонно къ мрачному и угрюмому; его условія, темнокоричневый колоритъ, продолговатыя головы, руки какъ у мумій и въ добавокъ яркія и пестрыя одѣянія, если онъ не предпочиталъ, въ особенности въ праздничные дни, обложить изображенія рельефными золотыми, либо серебряными ризами. Впечатлѣніе производимое подобнымъ убранствомъ по истинѣ страшно, потому что въ немъ выказывается притязаніе на пластику, тогда какъ части тѣла и оконечности, писанныя темными красками должны оставаться плоскими вслѣдствіе догматической боязни изобразить человѣческое тѣло выпуклымъ; но именно этотъ таинственно-страшный видъ дѣйствуетъ на чувство человѣка и соотвѣтствуетъ его понятію о величіи Божіемъ и о святыхъ угодникахъ. Подобнымъ воззрѣніемъ объясняется почему здѣсь какъ въ Византіи, худож-

*) Въ 1551 великокняжескимъ указомъ предписано было писать иконы по манерѣ Андрея Рублева, монаха жившаго въ концѣ XIV вѣка.

ники большей частію монахи и монахини з монастыри иконныя мастерскія, въ которыхъ работа производится совершенно машинально. Подобно тому какъ въ византійскомъ искусствѣ прописаніе, такъ здѣсь шаблонъ играетъ самую важную роль.

§ 33. Остается еще вкратцѣ упомянуть о позднѣйшихъ и нынѣшнихъ судьбахъ византійскаго искусства. Отъ народа столь жестоко угнетеннаго, какимъ былъ нѣкогда греческій подъ турецкимъ владычествомъ, никто не вправѣ требовать высшаго художественнаго развитія; въ продолженіи цѣлаго вѣка, отправляемы были всѣ греческіе мальчики, въ которыхъ замѣчали способности или энергію въ Константинополь въ казармы янычаръ! Напротивъ, мы удивляемся народу, который при такихъ страданіяхъ неуклонно поддерживаетъ постояннымъ упражненіемъ, древнее художественное преданіе, какое бы оно ни было. Понятно что завоеваніе Турками и хотя незначительное, но несомнѣнное, вліяніе италіянскаго искусства съ XV^I вѣка, должны были многое измѣнить, по духъ въ живописи доселѣ преимущественно византійскій (конечно, оставляя въ сторонѣ академическую дѣятельность послѣднихъ временъ). Колоритъ, драпировка и пр. усовершенствованные мѣстами по италіянскимъ образцамъ, только пестрятъ при пезамѣтной внутренней мертвенности и натянутости фигуръ и композиціи, между тѣмъ какъ тѣ изображенія которыя писаны безъ подлѣзокъ подобнаго рода, возбуждаютъ покрайней мѣрѣ интересъ, какъ свидѣтельства настоящаго византійскаго духа *).

Одинъ новѣйшій путешественникъ, посвятившій себя изученію византійскаго быта съ рѣдкой въ настоящее время любовью, французскій археологъ Дидронъ, изучалъ въ 1839 г. состояніе живописи въ Греціи, Оессаліи и Македоніи, главнымъ образомъ дабы собрать свѣдѣнія относительно символики и иконографіи, которыхъ ему уже не могутъ доставлять наши западныя церкви съ ихъ отрывочными и большей частію забѣленными, либо соскобленными стѣнными фресками. Слѣдующее составляютъ его выводы, насколько они касаются нашей задачи.

О мозаикахъ упоминается лишь рѣдко, потому что эта дорого стоющая отрасль искусства, съ разорепіемъ народа должна была прекратиться. То что отъ нихъ осталось въ монастырскихъ храмахъ въ Дафнѣ близъ Аѳинъ, въ ц. с. Луки на Геликонѣ и въ Василіанской церкви на Хіосѣ, построенной императоромъ Константиномъ Мономахомъ, принадлежитъ еще древнѣйшему византійскому времени и даже прошедшему тысячелѣтію, и только въ монастырѣ Мегаспилеонѣ близъ Патраса существуютъ мозаики отъ XVII вѣка. Кромѣ того преимущественно встрѣчаются фрески и иконы составляющія и до настоящаго времени главный предметъ художественной дѣятельности; миніатюрамъ повидимому нанесло ущербъ распространеніе печатныхъ книгъ. Относительно стѣнныхъ фресокъ, особенно поражаетъ невѣроятное множество ихъ. Правда что церкви, сравнительно съ западными малы, но зато ихъ очень много и всѣ сплошь покрыты фресками которыя въ безчи-

*) На западѣ, о новогреческой художественной манерѣ съ XVI вѣка до нынѣ, понятіе даетъ на пр. живопись въ ц. б. Giorgio de Greci въ Венеціи.

елемномъ множествѣ фигуръ иногда обнимаютъ весь кругъ церковныхъ изображеній. Такъ напр. въ одной только монастырской церкви Явленія Божія Матери (παναγία φανερωμένη), на Саламинѣ, не менѣе 3724 фигуръ, написанныхъ и оконченныхъ въ 1735 г. Аргосцемъ, Георгіемъ Маркосъ и его учениками. Хотя скоро замѣтно что отдѣльныя изображенія повторяются во многихъ церквахъ безо всякихъ измѣненій, все-таки нельзя не удивляться громадному ихъ числу, несмотря даже на поверхностное, хотя и строгое по стилю выполненіе. Удивленіе Дюпона росло по мѣрѣ того какъ онъ побывалъ въ 935 церквахъ, часовняхъ и молитвенницахъ святой Аѳонской горы; не только онъ нашелъ что почти всѣ были расписаны фресками, ему даже довелось быть свидѣтелемъ въ одномъ изъ этихъ монастырей, необыкновенно быстраго и ловкаго способа, какимъ при немъ монахъ Іоасафъ, съ 5 помощниками въ часъ времени, написалъ на стѣнѣ, безъ картоновъ и шаблоновъ, ликъ Христа и одиннадцати апостоловъ въ натуральную величину. Одинъ изъ учениковъ подмазывалъ стѣну известковымъ растворомъ, учитель дѣлалъ эскизъ, другой ученикъ наводилъ краски и дополнялъ рисунокъ, третій, помоложе золотилъ сіянія, писалъ орнаменты и надписи, которыя ему диктовалъ на память учитель при каждой фигурѣ; два мальчика наконецъ заняты были растираніемъ и разведеніемъ красокъ. Понятно что при такой быстротѣ, превосходящей далеко всѣ пріемы западной практики, возможно въ нѣсколько дней расписать цѣлую церковь; вопросъ однако, какаго рода были внутреннія условія такой производительности, — а эта загадка разрѣшилась постепенно. Дѣло въ томъ, что нововизантійскимъ живописцамъ не приходится напрягать свои умственныя силы; не только кругъ предметовъ, но также весь способъ изображенія, до послѣднихъ мелочей, предначертаны для нихъ обычаемъ и древними образцами и совершенно готовы. Начинаютъ они съ прорисовыванія работъ своихъ предшественниковъ и мало по малу они затверживаютъ наизусть всѣ употребительныя композиціи и фигуры вмѣстѣ съ соотвѣтствующими имъ надписями, такъ что подъ конецъ они въ состояніи бываютъ работать живо и не думая, на память, подобно иконописцу Іоасафу. Природная геніальность, выставленіе своей личности, служили бы здѣсь только помѣхою, да и не были бы поняты, ни оцѣнены по достоинству. Въ Греціи вообще очень скоро забываютъ о живописцѣ, хотя бы имъ было расписано до пятидесяти церквей, потому что личность его въ сторонѣ относительно его произведеній и онъ служитъ лишь проводникомъ общепризнаннаго начала. Правда, сами иконописцы «святой горы», — (ἅγιον ὄρος) — сѣтуютъ на нынѣшнюю скоропись какъ на упадокъ и указываютъ на доброе старое время, когда — не сами сочиняли, но лишь копировали поприлѣжнѣе и поосновательнѣе чѣмъ въ настоящую пору.

Здѣсь открывается коренное различіе между византійскимъ и западно-средневѣковымъ искусствомъ. Послѣднее также, до самого XIV вѣка, держалось въ своихъ церковныхъ изображеніяхъ извѣстныхъ композицій и мотивовъ, въ частностяхъ извѣстныхъ даже, постоянно воспроизводившихся типовъ и потому можно предположить, что этимъ значительно облегчалось какъ и на востокѣ, громадное производство вызванное обширностью соборовъ; но этой же причинѣ такъ мало извѣстны имена художниковъ производившихъ эти работы. Но съ другой стороны, западному художнику предо-

ставлена была по его усмотрѣнію, не только большая свобода въ распредѣленіи, но онъ каждый разъ сочинялъ отдѣльные предметы самъ заново; головы, движенія и одежды принадлежатъ ему лично и свидѣтельствуютъ о немъ, какъ о художникѣ, но не о внѣшнемъ, чуждомъ ему обычаѣ.

Послѣ всего выше сказаннаго, насъ не можетъ удивить если у Византійцевъ этотъ «обычай» подъ конецъ утвердился въ формѣ письменныхъ постановленій на всѣ будущія времена. И дѣйствительно, Дидронъ видѣлъ у монаховъ «святой горы» во многихъ экземплярахъ, рукопись въ которой подробно была изложена техника, указаны фигуры и порядокъ ихъ постановки, равно и исчислено и описано было какъ ихъ распредѣлять соотвѣтственно церковнымъ пространствамъ и приведены были всѣ девизы и надписи. Это вѣроятно, составленное въ XV вѣкѣ, на основаніи старыхъ правилъ «толкованіе о живописи» *), (ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς), безъ котораго зоологическіе монахи по собственному ихъ признанію, ничего не въ состояніи бы были писать. Сочинителемъ или компиляторомъ былъ нѣкто, монахъ Діонисій, жившій въ монастырѣ Фурнѣ близъ Аграфы; ему помогалъ ученикъ его Кириллъ съ Хіоса. Въ какомъ духѣ составлено это сочиненіе видно по его началу, трактующему о томъ, «какимъ образомъ слѣдуетъ дѣлать прорисовку». Затѣмъ говорится о загрунтовкѣ стѣнъ, о свойствѣ матеріаловъ, приготовленіи красокъ и какъ ихъ слѣдуетъ накладывать. Во второй части, безспорно важнѣйшей, преподаются правила къ составленію всевозможныхъ фигуръ и сценъ, изъ которыхъ многія, на нашихъ западныхъ памятникахъ, или никогда не встрѣчались (такъ какъ онѣ свойственны были одной греческой церкви), или же теперь уже болѣе не существуютъ какъ на пр. Соборъ ангеловъ, семь вселенскихъ соборовъ, лѣстница спасенія и цѣлые разряды святыхъ, на пр. 72 (70?) апостола, безсребреники, столпники, муроносицы, наконецъ значительное число общепзвѣстныхъ святыхъ, которые здѣсь соединены подъ названіемъ «святыхъ пѣснопѣвцевъ», въ главѣ ихъ евангелистъ Іоаннъ. Третья часть, о распредѣленіи иконъ по церковнымъ и монастырскимъ пространствамъ, не представляетъ ожидаемаго интереса, потому что въ ней преимущественно говорится о нынѣшнемъ расположеніи греческихъ храмовъ. Намъ также почти ничего не извѣстно о различныхъ школахъ живописи; авторъ однако отзывается съ особеннымъ уваженіемъ о общечтимыхъ иконахъ, работы скончавшагося въ XI вѣкѣ монаха Мануила Панселиноса изъ города Оессалоники, гдѣ Діонисій въ послѣствіи самъ изучалъ живопись и еще по сіе время попадаются хорошія древнія иконы; Панселиносъ и въ настоящую пору на Аѳонѣ считается основателемъ теперешней византійской живописи. О Константинополѣ уже нѣтъ болѣе рѣчи; вѣроятно книга была составлена уже послѣ завоеванія этого города Турками. Но несомнѣнно что Аѳонская гора въ продолженіи послѣднихъ столѣ-

*) Изданное Дидрономъ подъ заглавіемъ: Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, avec une introduction et des notes par M. Didron etc. traduit du manuscrit byzantin: le guide de la peinture, par le Dr. Paul Durand, Paris, Impr. royale, 1845 gr. 8. Копія съ греческаго оригинала находится въ Мюнхенѣ. — О нѣкоторыхъ церквахъ Греціи и фрескахъ въ нихъ, Дидронъ сообщаетъ свѣдѣнія въ нѣкоторыхъ книжкахъ своихъ Annales archéologiques. (Парижъ, отъ 1844 г въ 4°) но о стилѣ онъ не распространяется много.

тій претендовала на званіе общаго разсадника греческаго искусства, такъ какъ почти всѣ живописцы получали тамъ свое образованіе и безчисленное множество иконъ отправляемо было оттуда для сбыта въ Грецію, Турцію и Россію. Принимая въ соображеніе что съ VI вѣка художественное преданіе на Аѳонской горѣ никогда не прекращалось, намъ нельзя будетъ отказать въ извѣстномъ уваженіи тринадцатилѣтнему существованію школы святой горы, несмотря на то, что условіемъ ея живучести составляло то именно, отъ чего обыкновенно гибнутъ художественныя школы на западѣ: упорная привязанность къ условнымъ формамъ.

Замѣчательно что еще въ настоящую пору, византійскій стиль соотвѣтствуетъ потребностямъ нѣкоторыхъ западныхъ народовъ, которые вслѣдствіе неразвитости, или особенной набожности, склонны искать въ необыкновенномъ и страшномъ для себя предметъ почитанія. Чисто византійскій или по-крайней мѣрѣ написанный въ византійскомъ стилѣ образъ Божія Матери, съ темнымъ ликомъ и въ тяжеломъ золотомъ окладѣ скорѣе прослыветъ вездѣ чудотворнымъ, нежели какое нибудь случайное, вполнѣ художественное произведеніе. Въ тѣхъ областяхъ Италіи, которыя болѣе другихъ находились подъ властію Византіи, существовалъ уже въ пору полнаго развитія живописи, еще окоченѣлый манеръ для народныхъ религіозныхъ потребностей; въ Венеціи еще въ прошломъ столѣтіи были иконописцы [c]) для этой цѣли, а въ Неаполѣ, до сихъ поръ лимонадчикъ не потерпитъ у себя надъ лавочкою другаго изображенія Богоматери, кромѣ византійскаго, съ оливковымъ цвѣтомъ лица и покрываломъ на головѣ. Мы здѣсь стоимъ на почвѣ къ которую еще не проникли съ ихъ дѣятельностію, ни Тиціаны, ни Рибёры.

---

[c]) Въ берлинскомъ музеѣ мж. пр. есть образъ сокрушающей Божія Матери (pieta) XVI вѣка, переложенный на византійскій стиль съ картины Джов. Беллини и многихъ другихъ.

КНИГА ВТОРАЯ

СРЕДНЕВѢКОВОЕ ИСКУССТВО.

§ 36. Переселеніе народовъ и основаніе германскихъ государствъ на почвѣ прежней римской имперіи, придали міру съ V вѣка новый видъ. Смотря по большей или меньшей численности покореннаго римскаго населенія, образовались изъ различныхъ смѣшеній государства, въ которыхъ преобладалъ либо романскій, либо германскій элементъ; въ первыхъ, побѣдитель вступалъ въ прямое обладаніе наслѣдствомъ древняго міра и непосредственно въ его образованіе и искусство, если только онъ имѣлъ достаточной къ тому подготовки; въ послѣднихъ, нужны были и время и другія побужденія для возрожденія новой художественной жизни, потому что германцы изъ прежняго своего состоянія не вынесли своеобразнаго художественнаго преданія, но скорѣе природныя способности, для полнаго развитія которыхъ требовалось еще много вѣковъ. Въ ихъ областяхъ быстро водворяется наружный порядокъ и внутренній строй, но развитіе искусства шло медленно, несмотря на громадное производство и прежде нежели оно кое-какъ высвободилось отъ послѣдняго вліянія антиковъ, уже минули великіе политическіе періоды. Лишь съ второй половины средняго вѣка, юный, полносочный германскій духъ выступаетъ съ художественной практикою, выработанною вполнѣ имъ самимъ.

Но направленіе по которому онъ теперь идетъ давно было подготовлено и стало необходимостію. Церковь — поддерживала духовную жизнь въ отдѣльныхъ государствахъ запада, и соединяла ихъ въ общее цѣлое и создавала взаимные для нихъ интересы, и въ нейто именно искусство всегда находило важнѣйшую себѣ опору. Преимущественно ей посвящаетъ теперь свои силы, новое средневѣковое искусство; представленіе церковныхъ идей становится почти единственной его задачею.

Это стремленіе выразилось въ самой высшей степени въ архитектурѣ XIII вѣка; но съ другой стороны мы увидимъ что живопись, какъ ни поразительны для насъ можетъ быть нѣкоторыя ея произведенія, не достигла равной степени совершенства. До исхода XIV вѣка она не возвысилась до той свободной красоты, которая сама по себѣ обусловлена внѣшнимъ совершенствомъ,—и иначе быть не могло, пока живопись почти исключительно служила церковнымъ цѣлямъ. Въ этомъ отношеніи довольно было одной неразвитой формы, лишь бы въ ней выражалась высшая идея: простой намекъ замѣнялъ наглядное, вѣрное исполненіе, особенно когда послѣднее представляло въ подробностяхъ такія высокія красоты, какія мы видимъ во многихъ произведеніяхъ позднѣйшій средневѣковой поры. Не ранѣе какъ въ XV вѣкѣ, и въ связи съ другими великими вопросами въ области духа, цѣлью искусства становится точное подражаніе природѣ съ одной стороны, и съ другой, свободное вырабатываніе красоты, тогда только и для церковной живописи настала возможность создать самыя высокія и совершенныя художественныя произведенія.

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ.

ИСКУССТВО ПО СЮ СТОРОНУ АЛЬПЪ.

§ 37. Если въ исторіи развитія сѣвернаго искусства до настоящаго времени, мы встрѣчаемъ безчисленные пробѣлы и неясности, мы можемъ въ оправданіе тому привести цѣлый рядъ причинъ. Важнѣйшая и прискорбнѣйшая— опустошенія, причиненныя въ трехъ послѣднихъ вѣкахъ произведеніямъ средняго вѣка. Большіе перевороты, реформація въ Германіи и Англіи, революція во Франціи, настроили враждебно народы противъ произведеній изобразительнаго искусства, въ которыхъ прославляема была древняя вѣра, и что ускользало отъ явнаго насилія, отъ неистовства фанатическихъ опустошителей, подвергалось презрѣнію, которымъ новый и преимущественно французскій классицизмъ, осыпалъ все средневѣковое. Отличительный признакъ нашего вѣка въ томъ, что онъ съ историческимъ и художественнымъ уваженіемъ относится къ произведеніямъ всѣхъ вѣковъ, ихъ собираетъ и заботится сберегать, отчасти какъ образцы, отчасти какъ свидѣтельства великаго прошлаго, хотя то что на лицо, относительно прежняго великолѣпія и богатства, можетъ казаться отрывочнымъ и потому и загадочнымъ обломкомъ. Но кромѣ того, недостаетъ у сѣвернаго средневѣковаго искусства того послѣдовательнаго письменнаго преданія, которое въ Италіи возникаетъ еще съ XIII вѣка и даже въ классическую пору поддерживало нѣсколько участіе и уваженіе къ древнѣйшимъ, менѣе развитымъ произведеніямъ. Различіе коренится глубоко въ народномъ характерѣ. Какъ вообще жителю юга свойственно выказывать гармонически сложившуюся въ немъ натуру, такъ и въ искусствѣ ему надлежало рано ее проявлять; художественное произведеніе составляло по преимуществу собственность каждаго художника, и онъ охотно ставилъ на немъ свое имя, такимъ образомъ составилась исторія художниковъ, которая въ многихъ отношеніяхъ замѣняетъ исторію искусства. Совсѣмъ не то по сю сторону альпъ. Здѣсь жизнь народовъ клонилась скорѣе къ великимъ общимъ учрежденіямъ, чѣмъ къ выдвиганію отдѣльныхъ личностей и въ

искусствѣ господствовала исключительно церковная идея. Живопись первоначально была въ рукахъ духовенства и потому, какъ только было выполнено требованіе церкви, художнику совершенно непужно было выставлять свою личность; мы не узнали бы ничего о старинныхъ живописцахъ, еслибы намъ не сохранилъ иногда память о нихъ, хотя въ видѣ монастырскаго преданія, какой нибудь товарищъ, бывшій лично привязанъ къ нимъ. И послѣ еще, когда искусство постепенно переходило въ руки мірянъ, мы не находимъ даже сказочныхъ свѣдѣній о художникахъ, а просто счеты и росписки за произведенія, которыя по большой части уже не существуютъ; но и это лишь изрѣдка, такъ какъ доселѣ на изслѣдованіе архивовъ съ художественно-исторической цѣлью, обращено было только въ исключительныхъ случаяхъ сурьозное вниманіе. Впрочемъ, по внутреннимъ причинамъ нельзя и ожидать удовлетворительныхъ свѣдѣній, о лицахъ и школахъ. Очевидно что живописецъ въ XIII и XIV вѣкѣ не смѣлъ и не желалъ еще быть чѣмъ нибудь инымъ, какъ проводникомъ и представителемъ общепринятаго направленія; если онъ добавлялъ по собственному внушенію кое-что, то это дѣлалось во славу Божію, ради предмета; притомъ же отдѣльное лицо, тогда, менѣе чѣмъ въ наше время, имѣло право считать себя за творца и изобрѣтателя, такъ какъ освященный обычай ему предначерталъ предметы и даже расположеніе ихъ и составленіе. И такъ остается намъ сгруппировать существующія произведенія по ихъ внутреннему сродству, связать ихъ съ немногими точками опоры и такимъ образомъ составить картину различныхъ школъ и ихъ отличительнаго характера. Если эта скромная задача не всегда можетъ быть достигнута, то главное препятствіе въ недостаткѣ достаточныхъ предуготовительныхъ трудовъ. То немногое дѣльное что до сихъ поръ выработано на этомъ поприщѣ, будетъ указано въ надлежащихъ мѣстахъ.

I. Послѣдовательное вліяніе античнаго искусства на сѣверѣ.

§ 38. Здѣсь мы должны опять возвратиться къ позднеримскому искусству, такъ какъ оно на первое тысячелѣтіе составляетъ все еще основу сѣвернаго искусства. Если римское искусство не оставило по себѣ значительныхъ памятниковъ именно въ Галліи, Германіи и Британіи, гдѣ мозаики, изваянія и постройки достаточно доказываютъ какъ поверхностно побѣжденный варваръ освоивался съ навязаннымъ ему художествомъ, то всетаки римскіе типы и техника господствовали и примѣнялись всюду въ большихъ размѣрахъ, только и этимъ предавіемъ могли руководствоваться нѣмецкіе завоева-

тели съ V вѣка, коль скоро у нихъ высказывалась потребность къ искусству. Она должна была представиться, когда они приняли отъ своихъ римскихъ подданныхъ, обставленное блестящими обрядами Христіанство.

На церковномъ ряду стоитъ здѣсь имперія Франковъ, которая еще при ея основателѣ Клодовигѣ, простиралась отъ Пиренеевъ до границъ Вестфаліи и слѣдовательно, заключала въ себѣ главныя мѣста средневѣковаго искусства. Не задолго до переселенія народовъ, въ IV вѣкѣ, воздвигнуты были, по-крайней мѣрѣ въ Галліи, блестящія зданія съ стѣнной росписью [*]), и даже въ послѣдовавшее вскорѣ послѣ того потрясеніе всѣхъ отношеній, навряд ли искусство такъ много пострадало, какъ можно бы было ожидать. Безпрестанно строятъ и расписываютъ; супруга епископа Намнія Клермонтскаго, диктуетъ изъ исторической книги предметы живописцамъ, расписывающимъ тамошнюю ц. с. Стефана; плафонъ надъ гробницею с. Мартина Турскаго, вѣроятно великолѣпно расписанный, переносятъ въ другую базилику; въ VI вѣкѣ ц. с. Жерменъ де Прé, кромѣ вызолоченной кровли, внутри была расписана стѣнная живописью по золотому фону, въ ней былъ позолоченный потолокъ и полъ выложенный великолѣпной мозаикою; спустя сто лѣтъ, с. Дени, созданіе Дагоберта I, красуется не виданнымъ дотолѣ убранствомъ; про ц. с. Женевьевы въ Парижѣ разсказываютъ даже, будто ее внутри и снаружи обложили мозаикою. Такъ какъ ни отъ этаго, ни отъ другихъ современныхъ памятниковъ, ничего не сохранилось, мы о стилѣ ихъ не можемъ судить; нѣтъ сомнѣнія однако, что это было нѣчто преобразованное изъ античнаго, на варварскій ладъ, безъ внутренняго содержанія. О изображеніяхъ мы также почти ничего не знаемъ; если Григорій Турскій (около 600), говоритъ о распятіи въ одной церкви въ Парбоннѣ, на которомъ Христосъ представленъ обнаженнымъ, то это свидѣтельствуетъ, какъ и попадающіяся часто въ позднѣйшемъ франкскомъ искусствѣ изображенія Бога Отца, о большей свободѣ чѣмъ въ современномъ византійскомъ искусствѣ. Не многіе достовѣрные остатки, какъ напр. мозаичная доска съ гробницы Фредегунды въ склепѣ въ с. Дени, слишкомъ второстепеннаго достоинства, чтобы по нимъ вывести общее заключеніе. Въ собственно германскихъ областяхъ, также не дошли до насъ никакія произведенія докаролингової живописи. Скорѣе еще можно указать на металлическія работы того времени, какъ на пр. на ковчегъ для мощей (въ Эмерикскомъ соборѣ), приготовленный въ 700 г. одна сторона котораго въ нѣкоторомъ отношеніи, принадлежитъ области живописи. Здѣсь напараваны на черномъ лакѣ, которымъ покрытъ металлъ, знаки евангелистовъ и Христосъ на крестѣ, между солнцемъ и луною; одно изъ древнѣйшихъ западныхъ изображеній этаго предмета.

§ 39. Уцѣлѣли работы самыя древнѣйшія только одиаго сѣвернаго народа, и притомъ самаго отдаленнѣйшаго, носящія безспорно отпечатокъ стиля: мы разумѣемъ миніатюры англосаксонскихъ (или правильнѣе:

*) Кромѣ приведеннаго уже письма Павлина Польскаго ср. Greg. Turon. I. 30; II. 14—17; V. 46. X. 24 и въ хр. м.: Annal. Bertin. въ 857 году, и житіе тогдашнихъ франкскихъ святыхъ, напр. Vita S. Droctovei. — Ср. также Emeric — David, hist. de la peinture, p. 57 и сл.

ирландскихъ) рукописей [*]). На британскихъ островахъ, разобщенныхъ съ римскимъ міромъ ранѣе и рѣшительнѣе чѣмъ материкъ, и преимущественно въ Ирландіи, развился своеобразный культурный бытъ, который послѣ обращенія населенія послами Григорія великаго, примкнулъ къ многочисленнымъ церквамъ и монастырямъ. Въ послѣднихъ сосредоточилась та замѣчательная художническая дѣятельность, главными памятниками которой были, такъ называемый Кутбертбукъ въ британскомъ музеѣ (Евангеліарій) и рукопись того же содержанія, въ національной библіотекѣ въ Парижѣ, принадлежавшая ирландскому епископу с. Виллеброрду; первое составлено около 650, послѣднее около 700 г. Въ миніатюрахъ первой рукописи, представлены Евангелисты въ лицахъ, въ послѣднемъ, только ихъ знаки, и притомъ въ такомъ стилѣ, который столькоже разнится отъ античнаго, сколько отъ византійскаго и существенно носитъ характеръ декоративнаго произвола. Человѣческая фигура и животные, стали орнаментовочной забавою, почти не напоминающею дѣйствительность; лица совершенно безжизненны, написаны какъ каллиграфическая прописъ, одежды почти безъ всякаго смысла, со складками другаго цвѣта чѣмъ остальное; при красивой отчетливости очертаній, нѣтъ рѣшительно тѣней. Очень изящны на видъ и замысловаты орнаменты на поляхъ и въ начальныхъ буквахъ; между перепутывающимися пестрыми, чрезвычайно изящными ленточками и завитками по черному фону, проглядываютъ драконовы головы, кусающія другъ друга; это одно изъ самыхъ раннихъ свидѣтельствъ, до чего на сѣверѣ полюбились загадочныя арабески. Подобную работу, но еще въ болѣе варварской манерѣ, можно видѣть въ Санктъ-Галленской рукописи, современной можетъ быть предыдущей, да еще въ другой, попавшей туджже въ 967 г. [**]) (съ очень затѣйливыми, и со вкусомъ составленными, завитками и прочимъ украшеніемъ). — Этотъ вполнѣ самобытный стиль, который не обинуясь, мы можемъ назвать ирландскимъ (или кельтскимъ), тѣмъ поразительнѣе, что благочестивые ирландцы находились въ живомъ сношеніи съ Римомъ, куда они безпрестанно отправлялись на богомолье, слѣдствіемъ чего на пр. были закупки въ 680 и 686 г. въ Римѣ цѣлыхъ грузовъ иконъ.

§ 40. На материкѣ, начинается нѣсколько послѣдовательный рядъ существующихъ памятниковъ лишь съ Карла великаго, пересадившаго классическое образованіе и художественную практику современной Италіи, по сю сторону Альпъ [***]). Смятенія въ VII вѣкѣ конечно нанесли вредъ франкскому искусству, такъ что ему необходимо было новое, болѣе широкое поощреніе. Какими побужденіями руководствовался великій императоръ при его художественныхъ предпріятіяхъ, мы въ точности не знаемъ; во всякомъ случаѣ видъ Рима, его сильно подстрекнулъ создать изъ Ахена второй, такоіже городъ. Дѣятельность его ограничивалась впрочемъ собственными владѣні-

---

*) Waagen: Kunstwerke u Künstler in. Engl. u Paris I. стр. 134, и III, стр. 241.

**) Waagen въ Deutsch. Kunstbl. 1850 стр. 83 и сл. О другихъ декоративныхъ миніатюрахъ (794 г. и ранѣе) въ С. Г. библіотекѣ, тамъ же стр. 91.

***) Ср. v. Rumohr, Italien. Forsch. I, стр. 216 и сл.—Fiorillo, Gesch. d. zeichn. Künste in Deutschl. и пр. I. стр. 31.

ями, въ которыхъ стали возникать церкви и дворцы съ необыкновеннымъ великолѣпіемъ; если кромѣ того гдѣ нибудь послѣдовали данному имъ художественному толчку, то это дѣлалось совершенно свободно, но по самой природѣ вещей, лишь исподоволь. Карлъ однако расточалъ общіе совѣты, даже чужестраннымъ князьямъ и разсылалъ пословъ, которымъ препоручено было зорко слѣдить за всѣмъ, что уже было на лицо, при чемъ въ особенности упоминается о живописныхъ изображеніяхъ. Для обращенныхъ изъ язычества Саксовъ, сверхъ того нужно было окружить богослуженіе такимъ блескомъ, который могъ заставить позабыть о прежнемъ идолослуженіи.

Отъ самыхъ большихъ предпріятій по части живописи, сохранились лишь неполныя извѣстія и описанія, но по нимъ явственно видно, что на этотъ вопросъ смотрѣли сурьозно и съ разныхъ сторонъ и что покрайней мѣрѣ стремились къ исторической живописи въ обширнѣйшемъ смыслѣ, потому что кромѣ церковныхъ предметовъ, разработывались еще разные символическіе, мірскіе и общеисторическіе сюжеты въ большомъ числѣ.

Такъ на пр. изукрасился Ахенскій каѳедральный соборъ, любимѣйшее созданіе императора, обширной купольной мозаикою: по золотому фону съ красными звѣздами изображенъ былъ благословляющій Христосъ въ длинной туникѣ, съ крестообразнымъ сіяніемъ и въ красноватой мантіи, на тронѣ, вверху ангелы въ разноцвѣтной радугѣ, внизу двѣнадцать старцевъ, которые, оставивъ свои сѣдалища, протягивали къ нему вѣнцы; сравнительно съ римскими и византійскими мозаиками, у всѣхъ фигуръ весьма оживленныя и разнообразныя движенія *). По немногому что намъ извѣстно о фрескахъ Ахенскаго дворца, можно предполагать что онѣ представляли величественное соединеніе всѣхъ жизненныхъ вопросовъ императора; между многими другими сценами изображенъ былъ походъ въ Испанію, осада различныхъ городовъ, подвиги франкскихъ воиновъ, потомъ семь свободныхъ искусствъ.— Подробнѣе намъ извѣстно содержаніе фресокъ въ дворцѣ о сто колоннахъ въ Ингельгеймѣ, изъ описанія составленнаго въ 826 г. Эрмоль'домъ Нигелл'омъ. Въ часовнѣ, на стѣнахъ середняго корабля, представлены были въ строго параллельномъ порядкѣ другъ противъ друга, событія ветхаго и новаго завѣтовъ **); въ парадномъ залѣ дворца находились въ такомъ же расположеніи, древняя и христіанская всемірныя исторіи ***). Насупротивъ дѣяній Ни-

*) Въ такомъ видѣ находилась мозаика до покрытія ея известью, или до ея разрушенія, въ прошедшемъ столѣтіи. Точно ли она принадлежитъ вѣку Карла вел. нѣсколько сомнительно по одному мѣсту въ vita Balderici episc. Leodiens. c. 14 (у Пертца, мон. VI) гдѣ сказано, будто Оттонъ III. (983—1002) пригласилъ изъ Италіи живописца Іоаннеса, украсить дворцовую церковь въ Ахенѣ, necdum enim colos alicuius picturae eandem decorabat. Но кромѣ неправдоподобности, что Карлъ могъ оставить не расписанною церковь, окончаніе которой онъ пережилъ десятью годами, надо и то сказать, что біографъ Балдериха написалъ эту замѣтку лишь 50 лѣтъ послѣ Оттона III а именно въ Лютихѣ и что жизнь живописца Іоаннеса, у него принимаетъ нѣсколько сказачный видъ.

**) Ср. у. Dieringer, Zeitschr. Iahrg. II, книжка первая, относящееся сюда разсужденіе Lersch: библейскія параллельныя изобр. средн. вѣка.

***) О параллелизмѣ и пропущенныхъ Эрмольдомъ вѣроятно, изображеніяхъ ср. ученую статью C. P. Bock: „die Bildwerke, etc. in Ingelheim", въ Лершовыхъ нижнерейнскихъ лѣтописяхъ, годъ II. ст. 241. Авторъ вѣроятно заблуждается, заключая изъ словъ: domus late persculpta nitescit (Erm. Nig IV. vs 245) что эти изображенія были

на, Кира, Фаларида, Ромула, Ганнибала и Александра (вѣроятно по лѣтописи Оросія), красовались подвиги Константина, Осодосія, побѣды Карла Мартелла надъ Фрисландцами, занятіе Аквитаніи Пипиномъ, наконецъ самъ Карлъ, съ побѣдной короною на головѣ и величайшее его дѣло, похоть въ Саксонію. Кромѣ этихъ и другихъ новыхъ произведеній, Карлъ собралъ въ Ахенѣ также болѣе древнія работы, особенно мозаики изъ Трира и Равенны, однако не безъ вознагражденія и съ согласія папы. — Изъ отдѣльныхъ драгоцѣнностей Ахенскаго дворца, сюда относятся три серебряные стола, на которыхъ изображены были (вѣроятно чернового работою) виды Константинополя и Рима и всемірная карта въ трехъ кругахъ и съ звѣзднымъ теченіемъ, послѣдняя была отчасти рельефная и самой тонкой отдѣлки.

§ 41. Отъ всѣхъ этихъ работъ не осталось однако ни малѣйшей частички и мы не могли-бы судить о стилѣ каролинговой живописи, если-бы намъ не доставляли нѣкоторыя свѣдѣнія миніатюры исполненныя при Карлѣ и ближайшихъ его преемникахъ *). Во всѣхъ видѣнъ одичалый античный стиль, который и въ фигурахъ явно обнаруживаетъ свое происхожденіе, на пр. въ нѣкоторыхъ олицетвореніяхъ и мистическихъ животныхъ (грифахъ, морскихъ коняхъ и пр.) на орнаментахъ. Большей частію основаніемъ ихъ были древнехристіанскіе образцы; по нѣкоторымъ головамъ, золотой шрафировкѣ одежды и зеленому тону тѣней на тѣлѣ, можно-бы мѣстами признать византійское вліяніе, если-бъ не слѣдовало скорѣе предположить случайное совпаденіе съ стилемъ византійскихъ миніатюръ; наведеніе красокъ отзывается позднеримской манерою, общее впечатлѣніе часто яркостестрое. Этой одичалости наконецъ, слѣдуетъ приписать чрезвычайную грубость рисунка, неуклюжій произволъ въ окончностяхъ и толстоту головъ. Но особенность этаго стиля, отличающая его отъ византійскаго, равно и отъ ирландскаго, заключается въ плавности, округлости, подвижности отдѣльныхъ фигуръ и (гдѣ тому представлялся случай), и въ оживленности композиціи. Въ изображеніяхъ животныхъ замѣтна даже постоянно, большая и своеобразная естественность. Фонъ не золотой, но полосатый, различныхъ цвѣтовъ; часто просвѣчиваетъ пергаментъ. Архитектурные орнаменты, которыми обыкновенно обрамлены нѣкоторыя страницы текста, составлены изъ красивыхъ античныхъ мотивовъ, начальныя буквы изъ великолѣпнаго лабиринта замысловато и со вкусомъ перепутанныхъ ремешекъ и лентъ по фіолетовому фону, съ листьями и звѣриными головками — можетъ быть величайшее торжество которымъ можетъ хвалиться каллиграфія.

Важнѣйшіе памятники въ этомъ родѣ **) опять таки въ Парижѣ. Въ императорской частной библіотекѣ въ Луврѣ хранится Евангеліе, (les heures

---

рельефы изъ дерева, и по: parte alia *tecti* (vs. 268), будто они служили украшеніемъ потолковъ. Exculpta слѣдуетъ скорѣе отнести къ прочему убранству зала, а tectum обозначаетъ не потолокъ, но зданіе вообще.

*) И здѣсь опять главнымъ для насъ источникомъ отличныя описанія у Waagen (въ прав. м.—Ч. III. стр. 233). У D'Agincourt, Жив. можно воспользоваться въ особенности нѣкоторыми мѣстами изъ библіи С. Paolo (таб. 40 и сл.).

**) Съ большимъ великолѣпіемъ воспроизведены въ неоконченномъ, къ сожалѣнію изданіи Граса Aug. de Bastard: peintures et ornements des Manuscrits (4—16 Siècle).

de Charlemagne), изготовленное въ теченіи семи лѣтъ по приказанію Карла, живописцемъ Готшалькомъ, съ золотыми буквами на пурпуровомъ пергаментѣ; въ этой рукописи представлены евангелисты, Христосъ на тронѣ и изображеніе источника жизни. Фигуры патинуты и человѣки, но съ движеніемъ; въ головахъ характеристичны высокоизогнутые глаза и рѣзко обозначенныя лобныя кости, равно и вверху узкіе, внизу широкіе носы, (послѣднее въ совершенную противоположность византійскимъ физіогноміямъ); на послѣдующемъ изображеніи вокругъ осмиколоннаго зданія источника, распредѣлены всякаго рода птицы поцинпывающія травки. — Несравненно важнѣе Евангеліарій импер. библіотеки, изъ Аббатства с. Медара въ Соассонѣ. На первомъ листѣ видны, оправленные въ великолѣпное зданіе, представляющее церковь, знаки евангелистовъ и агнцевъ съ 24 старцами; потомъ слѣдуютъ опять источникъ и каноны (недѣли), обрамленные красивою нестрою архитектурою коринѳскаго стиля. Въ подробностяхъ украшеній еще часто замѣчаются совсѣмъ античные мотивы, даже вакхическіе генія, а левъ и телецъ, представлены даже въ одномъ мѣстѣ въ всекакивающемъ положеніи пегаза. Слѣдующія изображенія, (Христосъ на тронѣ и евангелисты, порознь), задуманы въ томъ же родѣ, какъ на предыдущей рукописи, но размѣры стройнѣе и движенія преувеличенно оживлены для выраженія боговдохновенности. — Третья, также принадлежащая вѣку Карла вел. рукопись съ миніатюрами, Codex aureus, городской библіотеки въ Трирѣ, это Евангеліарій съ изображеніями евангелистовъ, который заказанъ былъ Карловой сестрой Адаю. Одѣянія на пр. на Лукѣ еще антично величавы, но въ замѣнъ, головы соотвѣтствуютъ по пріему предыдущему, оконечности велики, пальцы на рукахъ и ногахъ изогнуты. Исполненіе свободное и широкое, но чистое и опредѣленное, краски гармоничнѣе въ античномъ смыслѣ, чѣмъ мы обыкновенно привыкли видѣть во франкскихъ миніатюрахъ. Весьма опредѣленный отголосокъ идеально-античнаго направленія и вмѣстѣ съ тѣмъ характеристическое различіе съ византійскимъ стилемъ, обнаруживается въ юношескомъ видѣ фигуръ, которыя всѣ какъ въ рукописи с. Медара, представлены безъ бороды; отличительная черта, встрѣчающаяся и въ позднѣйшемъ античномъ искусствѣ, даже въ ликахъ праотцевъ и пророковъ, тогда какъ византійскіе святые, подъ конецъ становятся все болѣе старообразнѣе. — Прекрасная рукопись Вульгаты, изготовленная Алькуиномъ по волѣ Карла, и принадлежавшая Беллелейскому монастырю въ Юрскихъ горахъ, нѣсколько лѣтъ тому назадъ перешла въ Англію. Въ ней заключаются, если мы не ошибаемся, четыре большія ветхозавѣтныя и апокалипсическія изображенія, изъ которыхъ въ особенности первыя (мж. пр. исторія Моисея, у котораго голова вѣроятно портретъ Карла), отличаются несомнѣнно античными мотивами. — Не удивительно, если работы произведенныя внутри Германіи, вдали отъ двора и его пышности, вышли гораздо менѣе по исполненію. Сюда относится пергаментная рукопись (Вессобруннскаго) Баварскаго монастыря 814 или 815 г. теперь въ Мюнхенской придворной библіотекѣ *), въ которой мж. пр. помѣщена

*) Объ этой и др. нѣмецкихъ миніат. ср. въ Kuglers и „Museum, Blätter für bild. Kunst" Jahrg. 1834, № 11—13, 21. 22 статью издателя: „Studien in deutschen Bibliotheken". См. соотвѣтств этой рукописи № 13. стр. 99, 1.

знаменитая Вессобруннская молитва, одинъ изъ древнѣйшихъ остатковъ германской поэзіи. Въ первой части этой рукописи для объясненія текста вставленъ цѣлый рядъ картинъ, съ изображеніемъ различныхъ событій во время и послѣ обрѣтенія честнаго Креста и доказательства подлинности его. Это очень грубое, невѣрной рукою начерченные рисунки перомъ, которые небрежно раскрашены немногими красками, притомъ попорчены, и мѣстами не искусно подправлены; въ нихъ однако еще проглядываютъ нѣкоторое чувство формъ, и достоинство въ драпировкѣ, въ той, почти подражающей античному манерѣ, какъ на пр. въ вакитанскомъ сватѣ съ исторіею Іисуса Навина. — При удобствѣ съ какимъ могли быть пересылаемы книги, легко понятно, если въ отдаленныхъ чужихъ краяхъ по временамъ вновь возникаютъ отдѣльныя художественныя вліянія. Такъ на пр. въ библіотекѣ капитула въ Трирѣ, хранится завѣщанный графомъ Бессельштатомъ англосаксонскій Евангеліарій (подъ № 1), въ которомъ миніатюры показываютъ знакомство съ франкскими образцами. На поляхъ и въ начальныхъ буквахъ еще вполнѣ видны тонкіе и замысловатые вычуры, а въ животныхъ, причудливый произволъ, которымъ отличается ирландское искусство; фигуры напротивъ отзываются каролинговой эпохою, только лишенныя стиля, вздутыя одежды и совершенное непониманіе нагаго тѣла, свидѣтельствуютъ о дальнѣйшемъ одичаніи франкскаго стиля. Съ своей стороны и онъ подвергся англосаксонскому вліянію *).

§ 42. Во времена Карловыхъ внуковъ, памятники этого рода встрѣчаются чаще и становятся пышнѣе, но и обдѣлка замѣтно грубѣетъ. Формы дѣлаются неуклюжѣе, пагія мѣста до нельзя неотвѣланы, но не безжизненны, одежда произвольно, то оттопыривается, то развѣвается — въ совершенную противоположность съ той крайностію, въ которую впало тогдашнее византійское искусство. Золотая шрафировка исчезаетъ и вообще примѣненіе золота становится рѣже, между тѣмъ какъ въ Византіи оно возрастаетъ. Вообще обнаруживается, мы могли бы сказать, какое то одичаніе на собственный ладъ, вполнѣ доказывающее, что брошенное Карломъ вел. сѣмя, не нашло для себя, ни въ народѣ, ни въ его времени, достаточно подготовленной почвы. Почти два вѣка еще пройдутъ, пока можно будетъ говорить о дальнѣйшемъ развитіи.

Въ Евангеліаріи императора Лотарія I (840—855), въ императорской библіотекѣ въ Парижѣ, находится, сперва, портретъ сидящаго на тронѣ императора въ порфирѣ, далѣе Христосъ на земномъ шарѣ и четыре Евангелиста съ преувеличенно восторженными тѣлодвиженіями. Но золотой штриховкѣ и отмѣнной изящности орнаментовъ, это произведеніе слѣдуетъ ставить на ряду съ работами Карлова вѣка. Тоже самое надо сказать о хранящейся тамъ же Вульгатѣ, которая отчасти была начата еще при Людовикѣ благочестивомъ, во всякомъ же случаѣ до 850 г. и вѣроятно въ Турѣ. Здѣсь дѣйствіе часто представлено на подобіе рельефовъ въ нѣсколькихъ полосахъ другъ надъ другомъ, составляющихъ послѣдовательную исторію; по-

*) Франкскія миніатюры подъ англосаксонскимъ вліяніемъ описаны у Waagen въ прив. м. III. стр. 244 и 258.

рядокъ часто встрѣчаемый въ франкскихъ рукописяхъ. Такъ на пр. мы видимъ с. Іеронима отправляющагося въ Римъ, диктующаго Вульгату писцамъ и раздающаго окончепное сочиненіе; подобнымъ образомъ дѣлится исторія перваго человѣка на сотвореніе, грѣхопаденіе и обработываніе земли, и Павлова исторія на его обращеніе, исцѣленіе и проповѣдь. Прекрасно задуманъ въ особенности заглавный листъ псалтыри: молодой Давидъ выступаетъ въ коронѣ и порфирѣ, играя на арфѣ, въ большомъ синемъ сіяніи; справа и слѣва, его тѣлохранители (всякій сбродъ), въ древнеримской воинской одеждѣ, по четыремъ угламъ съ маленькими хоругвіями и музыкальными инструментами, другія, относящіяся къ псалмамъ лица, (Асафъ, Іеѳуѳъ и пр.), и въ четырехъ стрѣлкахъ сіянія, главныя добродѣтели — все это исполнено благороднаго, свободнаго движенія, а въ костюмѣ и складкахъ напоминаетъ античныя произведенія. Послѣдній листъ прибавленъ былъ лишь при Карлѣ лысомъ и представляетъ этаго императора на тронѣ, окруженнаго вельможами, придворными, и тѣлохранителями; двѣнадцать духовныхъ лицъ Турской церкви подносятъ ему книгу (т. е. именно эту Библію). Если подобныя обрядныя изображенія кажутся византійскими по мысли, хотя они и принадлежатъ туземному искусству, то не слѣдуетъ забыть что франкскій придворный церемоніалъ былъ самъ по себѣ, подражаніе византійскаго. — Въ тойже библіотекѣ хранится служебникъ первой половины IX вѣка, въ которомъ начальныя буквы въ маленькихъ, бѣлыхъ, но съ античнымъ пріемомъ написанныхъ изображеніяхъ мж. пр. представляютъ, можетъ быть самыя первыя мученичества на сѣверѣ, въ числѣ которыхъ особенно достойна вниманія, смерть с. Лаврентія. О смѣлости символики тогдашняго времени даетъ понятіе на пр. картина съ распятіемъ, гдѣ женская фигура съ побѣдным знаменемъ, «новый завѣтъ», принимаетъ изъ ребра кровь въ золотую чашу, между тѣмъ какъ ветхій завѣтъ въ лицѣ Моисея (?) стоитъ въ сторонѣ.

Виновникомъ цѣлаго ряда великолѣпныхъ рукописей былъ Карлъ Лысый († 877), который при глубокой развращенности, обладалъ нѣкоторой склонностію къ образованію, но еще болѣе къ роскоши на византійскій ладъ. Безспорно важнѣйшее изъ этихъ произведеній, Библія ц. Сан Паоло близъ Рима, теперь въ ц. с. Калисто за Тибромъ, которую прежде ошибочно относили къ времени Карла вел. Въ большихъ и многочисленныхъ историческихъ и символическихъ миніатюрахъ, исполненіе на видъ совершенно варварское, но съ столь видимо античнымъ началомъ, что очень часто воспоминается упомянутый прежде Іисусъ Навинъ. Не смотря на рѣшительную грубость и совершенное отсутствіе постановки, труднѣйшіе историческіе предметы выполнены съ драматическимъ оживленіемъ, удачно придуманными тѣлодвиженіями и живымъ соотношеніемъ между отдѣльными фигурами. Прибѣгающій посолъ, вниманіе того, кому приносится вѣсть, робкое одушевленіе въ виду сверхестественнаго явленія, вполь поглощаемыхъ (на пр. при истребленіи Корея и сообщниковъ его) и т. д. все это превосходно передано, на сколько оно можетъ быть выражено въ жестахъ. Кое что повторено изъ вышеупомянутой Турской Вульгаты или находится въ близкомъ соотношеніи съ нею, потому что и на западѣ нѣкоторыя композиціи имѣли характеръ преданія, хотя и предоставляемо было позднѣйшему художнику полнѣйшій про-

сторъ, самому сочинять если онъ того желалъ или могъ. Въ предисловіи художникъ называетъ себя Ингобертусъ и потому вѣроятно былъ родомъ Франкъ *). Карлъ лысый, по волѣ котораго составлена была книга, представленъ здѣсь съ бритымъ лицомъ и острыми усами, сидя на тронѣ, затѣненномъ ковромъ, между супругою, оруженосцами, главными добродѣтелями и двумя ангелами. Еще пышнѣе портретъ этаго царя въ псалтырѣ изъ Метца, въ императ. библіотекѣ въ Парижѣ, который составленъ былъ между 842 и 869 г. нѣкимъ Лиутгартомъ. Тотъ же живописецъ вмѣстѣ съ своимъ братомъ Бернигаромъ, окончилъ въ 880 г. рукопись евангеліевъ и. с. Эммерана въ Регенсбургѣ, которая теперь находится въ королевской библіот. въ Мюнхенѣ и въ числѣ другихъ замѣчательныхъ картинъ, вмѣщаетъ въ себѣ также роскошное изображеніе Карла вел. Какъ и въ Турской вульгатѣ, области имперіи на античный манеръ олицетворены женскими аллегорическими фигурами. — Въ одномъ евангеліаріи импер. библ. въ Парижѣ, исхода IX вѣка, обнаруживается далнѣйшій глубокій упадокъ, въ безсмысленности нагихъ частей, неуклюжести очертаній, небрежномъ оттѣненіи и яркопестрыхъ краскахъ. — Въ немногочисленныхъ французскихъ и англійскихъ миніатюрныхъ рукописяхъ X вѣка, фигуры становятся еще безобразнѣе, свѣтъ и тѣнь рѣже отмѣчены, орнаменты и начальныя буквы бѣднѣе; вся работа принимаетъ видъ аляповато раскрашеннаго рисунка перомъ **).

Кромѣ вышеупомянутой Вессобрунской рукописи, встрѣчаются и въ Германіи еще другія, относящіяся къ IX вѣку и украшенныя миніатюрами, которыя въ густомъ наведеніи красокъ, равно и въ нѣкоторыхъ особенностяхъ рисунка, обнаруживаютъ близкое сродство съ болѣе великолѣпными работами, составленными при дворѣ Карломановъ и наравнѣ съ ними, несмотря на крайнее вырожденіе, — все еще отзываются античной техникою: таковы на пр. псалтырь Санктъ-Галленскаго монастыря ***) (№ 22) съ легко растушеванными рисунками перомъ, (очень оживленными фигурами въ грубой, но еще античной драпировкѣ); рукопись евангелій въ Мюнхенской придворной библіотекѣ †), (изъ монастыря Шефтларна); рукопись евангелій въ такъ называемомъ Цитерѣ (Cithergewölbe) подъ замковой церковью въ Квединбургѣ ††) и м. д. Эта послѣдняя, — даръ новоучрежденному монастырю короля Генриха I, — можетъ быть отнесена къ началу X вѣка; такъ

*) Ср. Rumohr, I. 224 гдѣ онъ одежды называетъ франкскими, по особенности ихъ, странными образомъ — сѣверными.

**) Списокъ именъ миніатюристовъ каролингова времени, см. у Emeric-David, стр. 72.

***) Рядъ драгоцѣнныхъ миніатюръ изъ библіотеки С. Галленской (отъ IX и X вѣка) описанъ у Waagen, D. Kstblt 1850 стр. 91 и сл. Евангеліе Св. Ульриха въ кор. библ. въ Мюнхенѣ, у него же, стр. 98. Важны для Франконіи, евангеліарій 1000 года (Мюнхенъ). для сѣверной Германіи три другіе (епископа С. Бернварда) въ капитулѣ въ Гильдесгеймѣ. (У него же).

†) Отмѣченъ подъ № 56 въ cod. lat. membr. cum pictt. — См. Куглера музеумъ, въ прав. м. ст. 162. 3.

††) Въ тамошнемъ спискѣ подъ № 65. Объ этой рукописи какъ и о другихъ далѣе упомянутыхъ предметахъ, находящихся тамъ же, ср. F. Ranke и Kugler: Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg, Berl. 1838, стр. 129 и сл.

какъ и въ малочисленныхъ художественныхъ остаткахъ этаго столѣтія, нѣтъ недостатка въ мотивахъ, довольно еще близкихъ къ техникѣ каролингова періода. Примѣромъ послужатъ миніатюры другой рукописи евангелій въ Мюнхенской библіотекѣ *), и двухъ рукописей Бамбергской **) публичной библіотеки. Но въ нихъ и въ особенности въ двухъ послѣднихъ, въ тоже время встрѣчаются извѣстные мотивы въ рисункѣ, намекающіе уже на манеристыя особенности, обнаруживающіяся въ искусствѣ XI вѣка, отчасти подъ вліяніемъ византійской живописи. Какъ кажется, продолжали также постоянно копировать и подражать старому, какъ это доказываютъ на пр. миніатюры однаго служебника въ Мюнхенской библіотекѣ ***), хотя онѣ принадлежатъ 1014 г. онѣ по стилю очень близки въ рисункамъ евангеліарія С. Эммерана (870) (но въ нихъ уже проглядываетъ вліяніе возникающаго въ ту пору болѣе строгаго стиля); вторая миніатюра въ этомъ служебникѣ представляетъ даже точную копію съ большаго императорскаго изображенія въ той рукописи, такъ что очевидно что живописецъ воспользовался изображеніями ея какъ образцами.

§ 43. Девятый вѣкъ повидимому былъ и для стѣнной живописи весьма цвѣтущимъ временемъ; но здѣсь нельзя съ той ясностію, какъ при миніатюрахъ указать на поощренія со стороны двора. Какъ мы видѣли, еще до Каролинговъ существовала древняя практика этаго рода, которая при возраставшемъ въ имперіи образованіи и благоустройствѣ, приняла болѣе широкіе размѣры. Наврядъ ли и недобрый X вѣкъ произвелъ остановку. Въ это время во многихъ мѣстахъ перестроивались церкви и монастыри, да кромѣ того воздвигались вновь другія, въ большомъ количествѣ, въ новопріобрѣтенныхъ Германскихъ областяхъ, такъ что при этомъ развѣ только въ рѣдкихъ случаяхъ обходились безъ примѣненія стѣнной живописи. Цѣлыя обширныя строенія, иногда покрайней мѣрѣ, были сплошь украшаемы фресками, совершенно какъ въ византійской имперіи. Настоятель Фонтанеллум'а (Сэн'Вандрилль'я), Ансегисіусъ, при Людовикѣ Благочестивомъ, приказалъ расписать не только много церквей, но также дормиторій, (общую спальню) трапезную и большую крытую галлерею въ верхней части своего монастыря, при чемъ всячески трудился Мадалульфъ, живописецъ Камбрейскаго монастыря. Въ ту пору украсилась ц. Б. Матери въ Вансѣ мозаиками по золотому фону, отъ чего она и была прозвана, la dorade (златовидной); архіепископъ Реймскій Гинкьмаръ помѣстилъ даже на полу собора мозаичныя изображенія ангеловъ и святыхъ; Герибальдъ, епископъ Оксéрскій, приказалъ расписать весь соборъ и ц. Б. Матери въ своей метрополіи, преемникъ его Гаудерихъ (въ X вѣкѣ) такимъ же образомъ потолокъ ц. С. Евгеніи; при премникѣ послѣдняго, Гвидонѣ, произведены изображенія адскихъ мученій и райскихъ блаженствъ въ соборѣ; при епископѣ Гергардѣ расписанъ былъ соборъ въ Тул'; въ монастырѣ Сен'Флоранъ въ Сомюрѣ въ X вѣкѣ почти всѣ, болѣе важныя стѣнныя про-

---

*) Отм. подъ № 51 въ: cod. lat. membr. cum. pictt. — См. Kuglers museum, въ пр. м. стр. 162, 4.

**) № 588 и A. II. 18. — Museum въ разн. м. № 22, стр. 171, 1, и 2.

***) Отм. B. № 7. — См. Kuglers museum, въ разн. м. № 21, стр. 162, 6.

странствія въ зданіи были покрыты фигурами; въ Шалонѣ на Марнѣ еще въ 999 г. въ одной церкви были заново написаны поблекшіе старые фрески; въ архіепископскомъ дворцѣ въ Реймсѣ потолки украсились живописью. — Въ размѣрахъ не менѣе обширныхъ является стѣнная живопись въ IX и X вѣкахъ въ Германіи, гдѣ болѣе значительные монастыри и обители стали отчасти весьма дѣятельными художественными школами. Заново отстроенная часть С. Галленскаго монастыря была расписана около половины IX вѣка Рейхенаускими монахами; къ 872 г. не только нища въ клиросѣ, но всѣ ея стѣны сверху до низу, украсились росписью по золотому фону, а сто лѣтъ спустя даже и потолокъ, двери и кругообразно построенный притворъ. Въ Сѣ Галленѣ и для этаго города, при Карлѣ Толстомъ, работалъ знаменитый Тутило, въ которомъ соединены были могучее атлетическое сложеніе, съ многосторонними художественными дарованіями. Поэзія, краснорѣчіе и музыка ему были столькоже знакомы какъ зодчество, металлическая работа и живопись; съ согласія настоятелей своего монастыря онъ совершилъ дальнія странствія и усвоилъ себѣ все художественное образованіе своего вѣка. Подобно С. Галлену, и сосѣдній монастырь Рейхенау, на островѣ въ Констанцкомъ озерѣ, сдѣлался для послѣдовавшихъ вѣковъ, хранилищемъ искусства. Отъ 912 г. до насъ дошло имя живописца Гадемара, нѣкоторыя работы котораго, какъ говорятъ, еще сохранились до прошедшаго столѣтія; но главный расцвѣтъ послѣдовалъ лишь при Оттонѣ III, когда любитель художества, настоятель Витиго между пр. приказалъ расписать стѣны главнаго крытаго хода, житіями св. Отцевъ и фигурами прежнихъ настоятелей *). Одновременно въ сосѣднемъ Петергаузенѣ, близъ Констанца, стали расписывать церковныя стѣны, слѣва, событіями ветхозавѣтными, справа новозавѣтными, для чего Венеція прислала въ даръ дорогую лазурь, которою сплошь покрытъ былъ фонъ. Для другихъ швабскихъ монастырей, каковы Гиршау, Вейнгартенъ и пр. самое цвѣтущее время живописи наступаетъ лишь въ XI вѣкѣ. — Въ Баваріи еще св. Рупертъ, апостолъ VII вѣка, привлекъ за собою въ числѣ другихъ художниковъ, также и живописцевъ; при Карловыхъ внукахъ Регенсбургъ сталъ любимымъ мѣстопребываніемъ двора и средоточіемъ художественной дѣятельности; въ началѣ X вѣка упоминается о архіепископѣ Тимо изъ Зальцбурга, воспитанникѣ монастыря Индеральтайна, какъ о всеобъемлющемъ художникѣ; въ ту пору началась и въ Тегернзе, весьма значительная въ послѣдствіи и всесторонняя художественная дѣятельность, о которой еще далѣе будетъ говорено. Даже въ дальней Австріи, и не смотря на набѣги Венгровъ, около 900 г. существовала въ монастырѣ Мурѣ художественная школа, а въ самой Прагѣ, въ 866 г. богемскій князь Неклавъ приказалъ украсить башню Вышеградскаго замка портретами своихъ предковъ. — Для средней Германіи, богатая обитель Фульда, долго составляла средоточіе умственной жизня. Здѣсь, еще при Людовикѣ Благочестивомъ живописецъ Бруно расписалъ большую нишу на клиросѣ; потомъ была возбуждена Раваномъ Мавромъ († 856) сильная

*) Ср. у Pertz, mon. VI., стр. 621 и сл. Purchardi carmen de gestis Witigowonis abb. Angiens., особ. съ 344 стиха.

художественная жизнь. Этотъ замѣчательный мужъ былъ представителемъ всего образованія своего времени; онъ подавалъ идеи и для картинъ, и указывалъ расположеніе ихъ въ церкви; подъ его руководствомъ образовалась мж. пр. школа миніатюристовъ. Въ X вѣкѣ ознаменовалось особенно управленіе настоятеля Вернгера (969—982); въ это время, на своей, надъ главнымъ алтаремъ, былъ представленъ «Ветхій Деньми», на престолѣ, между четырьмя изображеніями животныхъ, по видѣнію Іезекіиля; это изображеніе въ предшествіемъ вѣкѣ еще было видно въ полномъ блескѣ красокъ. Аббатство Корвей на Везерѣ было также съ ранихъ поръ обиталищемъ искусствъ; какъ о искусныхъ живописцахъ упоминаютъ, въ IX вѣкѣ — о Теодегарѣ, въ X о Анderедусѣ и Луитольфѣ, о первомъ мж. пр. какъ о составителѣ очень изящнаго рисунка перомъ страстей Христовыхъ. — Въ Саксоніи вмѣстѣ съ обращеніемъ, проникло и каролинговское искусство; около 900 г. на пр. славился какъ неутомимый живописецъ епископъ Гальберштадтскій Сигизмундъ; но не ранѣе какъ при императорахъ саксонскаго дома, искусство и образованіе достигли болѣе цвѣтущаго состоянія. Въ это время король Генрихъ I велѣлъ увѣковѣчить свою побѣду надъ Венграми (933), въ стѣнномъ изображеніи въ верхнемъ залѣ Мерзебургскаго замка *), которое по своей обманчивости, современникамъ почти казалось дѣйствительностію, а для насъ можетъ служить доказательствомъ, что при распространившейся церковной живописи, отнюдь не застигалась всемірноисторическая. При Оттонѣ вел. много было заложено церквей; братъ его, архіепископъ Кельнскій Бруно, обладалъ большимъ образованіемъ и склонностію къ искусству; сынъ его и внукъ Оттоны II и III, покрайней мѣрѣ, были благочестивы и любили пышность. Такимъ образомъ возникла около 1000 г. на сѣверѣ Германіи художественная жизнь, о строгости и относительной дѣльности которой, даютъ довольно высокое понятіе немногочисленные, уцѣлѣвшіе остатки. Въ это время жили и дѣйствовали епископы Мейнверкъ Падерборнскій и С. Бернвардъ Гильдесгеймскій († 1022); первый содержалъ при своемъ монастырѣ мж. пр. значительную школу живописи; второй, одна изъ важнѣйшихъ личностей средневѣковой исторіи искусствъ, зналъ всѣ отрасли изобразительнаго искусства и упражнялся въ нихъ какъ и въ сродныхъ имъ ремеслахъ. При тогдашнемъ направленіи конечно удивляться нельзя, если онъ больше придавалъ важности подражанію тому что уже тогда было на лицо, нежели развитію природныхъ способностей; если онъ все хорошее, что ему попадалось, либо самъ копировалъ, либо другихъ заставлялъ копировать; если даже въ его путешествіяхъ, ему должны были сопутствовать молодые художники съ тѣмъ, чтобы снимать копіи со всѣхъ замѣчательныхъ произведеній, которыя онъ встрѣчалъ; но вѣрно то, что онъ никогда ни въ себѣ ни въ другихъ, не задерживалъ, свободнаго творческаго стремленія, когда бы оно ни проявлялось. Особенное удивленіе возбуждали блестящая роспись на стѣнахъ и потолкахъ Гильдесгеймскаго собора и раскрашенныя рукописи, которыя возникли подъ его вліяніемъ **). Также преемникъ его

*) Liutprand. Antapodosis II., 31.

**) См. vita S. Bernwardi (доведенная до конца наставникомъ его и духовникомъ Тангмаромъ, до 1027) лучше всего у Пертца, tom. VI.

С. Годегардъ любилъ искусство и художниковъ и имѣлъ при себѣ отличнаго живописца знатнаго происхожденія, по имени Куно. — О живописи въ прирейнскихъ областяхъ и въ Вестфаліи, наглядное понятіе даютъ различныя рукописи въ библіотекахъ, капитульской и городской въ Трирѣ; о саксонской живописи, нѣсколько Евангеліаріевъ въ ризницѣ Квединбургской церкви, въ императ. библ. въ Парижѣ, въ герцогской въ Готѣ. Въ Люттихѣ по волѣ епископа Обергарда († 972) была расписана пища въ клиросѣ и. С. Павла, чудесами с. Мартина; одинъ изъ его преемниковъ, епископъ Бальдерихъ († 1018) съумѣлъ до того привязать италіянскаго живописца Іоганнеса къ Люттиху, что этотъ художникъ провелъ тамъ остальную жизнь и ему помогалъ при постройкѣ тамошней ц. с. Іакова, совѣтомъ и дѣломъ и также украсилъ живописью загородки на клиросѣ. Императоръ Оттонъ III вызвалъ художника къ себѣ изъ Италіи особеннымъ приглашеніемъ, для расписыванія Ахенскаго собора (какой именно части его, мы не беремся рѣшить), и когда работа была окончена къ удивленію всѣхъ, онъ наградилъ его епископствомъ въ Италіи. По просьбѣ таможняго вельможи, искавшаго въ Іоаннесѣ жениха для своей дочери, принудили художника бросить свою должность и возвратиться въ Германію, послѣ чего онъ избралъ себѣ мѣстомъ жительства Люттихъ. Стиль въ которомъ писалъ Іоаннесъ, безъ сомнѣнія былъ византійскій, какъ вообще въ тогдашней Италіи; изящная но безжизненная точность его и блестящая техника, должны были болѣе соотвѣтствовать вкусу императора, чѣмъ варварскій произволъ туземанго искусства. При томъ же темный цвѣтъ Іоаннесовыхъ работъ, которыя по мнѣнію біографа Бальдериха (писавшаго въ 1048 г.) рано потемнѣли, указываетъ на византійскій колоритъ; явленіе, о которомъ будетъ говорено обстоятельно въ послѣдствіи *). — И въ самой Англіи, гдѣ еще въ VIII вѣкѣ стѣны церквахъ оставались большей частію бѣлыми, обнаружилось при Альфредѣ вел. (871—901) значительное движеніе, даже въ миніатюрной живописи. Сто лѣтъ спустя св. Дунстанъ славился какъ живописецъ.

§ 44. По сказанному выше, мы смѣло можемъ заключить, что время отъ Карла вел. до XI вѣка включит. въ отношеніи къ массѣ живописныхъ изображеній, не уступало никакому другому, и если не оказывается о немъ болѣе обильныхъ свѣдѣній-то въ этомъ винить слѣдуетъ лѣтописцевъ и біографовъ того времени, которые наврядъ ли считали нужнымъ говорить о стѣнной живописи послѣ описаній золотыхъ напрестольныхъ иконъ украшенныхъ драгоцѣнными камнями, сосудовъ и дискосовъ, огромныхъ серебряныхъ паникадилъ и всего остальнаго, невѣроятнаго убранства тогдашнихъ церквей. Такая многосторонняя дѣятельность тѣмъ болѣе удивляетъ, когда мы видимъ что одно и тоже лицо было архитекторомъ, литейщикомъ и живописцемъ и что при томъ же, по каждой отдѣльной отрасли, производство количественно

*) Настоящія свѣдѣнія заимствованы отчасти у Fiorillo, (въ прив. мѣст. особ. I., стр. 47—51, 70, 78, 91, 111, 175 и сл. 187, 284, 294, 463 и пр. и II., 7, 13, 20, 88, 109, 157 и пр). и у Emeric David (hist. de la peint. стр. 69 и сл. 80 и сл.) — Остатки стѣнной живописи, находящіеся на столпахъ прежней монастырской церкви въ Мемлебенѣ при рѣкѣ Унструтѣ, долго считались также принадлежащими IX либо X вѣку, но по стилю, самымъ раннимъ временемъ происхожденія ихъ, можно принять XIII вѣкъ.

такое громадное. Значительныя церкви были навѣрно всѣ украшены фресками, кое-гдѣ еще и мозаикою.

Общее впечатлѣніе подобнаго украшенія было, какъ слѣдуетъ представить при столь одичаломъ стилѣ, довольно простое и варварское, особенно пока яркія цвѣта еще не поблекли. Образцовая въ этомъ родѣ церковь, не представляла для глаза ни одной точки отдыха, потому что, не только стѣны средняго корабля, и боковые корабли, но потолокъ также и ниши записаны были изображеніями. Правиломъ было наивозможнѣйшее великолѣпіе, а въ то время много его сходило съ рукъ. Какъ всегда въ наивную пору искусства, наибольшее удивленіе возбуждало именно то, что наименѣе удавалось, т. е. подражаніе природѣ, и повѣствователи полагаютъ что все сказали когда они напр. прибавляютъ, что на такомъ картинѣ, фигуры какъ будто живыя или близко подходятъ къ дѣйствительности. Во всякомъ случаѣ въ отношеніи къ франкскимъ живоп. изображеніямъ, это справедливѣе нежели къ византійскимъ, такъ какъ въ первыхъ дѣйствительно, при всей грубости можетъ быть много было жизни и движенія. Впрочемъ, эти фрески не имѣли притязанія на самостоятельное значеніе; тѣсно связанныя съ архитектурою, онѣ во многихъ отношеніяхъ были подчинены ея условіямъ и большей частію примѣнялись, лишь въ видахъ возможно пышнѣйшей декораціи; поэтому намъ и не слѣдуетъ искать въ нихъ, ни самобытности, ни отрадныхъ отдѣльныхъ впечатлѣній. Но очень возможно, что общая композиція часто была замысловатѣе и послѣдовательнѣе, чѣмъ напр. въ п. СанМарко, покрайней мѣрѣ упомянутые выше фрески временъ Карла вел. и нѣкоторые намеки, повторяемые писателями, даютъ намъ право такъ думать. Главное, что и западъ въ то время, по крайней мѣрѣ настолькоже какъ и Византія, подвинулся впередъ въ церковной символикѣ, составлявшей основаніе подобныхъ общихъ декорацій. Уже сказано было, съ какой строгостію соблюдали параллелизмъ между ветхимъ и новымъ завѣтомъ въ художественныхъ произведеніяхъ этой эпохи, такъ что ко всякому важному событію, подыскивали соотвѣтственный ему предметъ; теперь стали даже приводить въ системы напр. священныя числа, и еще Алькуинъ сравнивалъ десять египетскихъ язвъ, съ десятью гоненіями на христіанъ; девять камней которыми заваленъ былъ надгробій архангелъ, съ девятью ангельскими ликами; восемь человѣкъ изъ Ноева ковчега, съ восемью блаженствами; семь столповъ дома премудрости, съ семью дарами Духа Св.; шесть дней творенія, съ шестью мировыми вѣками, и т. д. Понятно, какой неистощимый матеріалъ должно было доставлять изобразительному искусству подобное символическое схематизированіе, а между тѣмъ много тутъ было безспорно глубоко и поэтично придуманаго; многое напротивъ натянуто и теряется въ произвольной игрѣ. Мы приводимъ здѣсь для примѣра изъ Рауля Глабера (1 гл. 1) французскаго лѣтописца, жившаго около 1030 г. таблицу соотвѣтствующихъ будто бы другъ другу, предметовъ, лицъ и понятій, дабы дать наглядную идею о томъ пестромъ, даже запутанномъ ходѣ мыслей, который можетъ быть часто служилъ основаніемъ для церковной живописи:

Евангелисты:	Іоаннъ	Лука	Маркъ	Матеей.
Стихіи:	Эѳиръ, т. е. огонь	Воздухъ	Вода	Земля
Главныя добродѣтели:	prudentia	fortitudo	temperantia	justitia
Чувства:	Зрѣніе и слухъ	Обоняніе	Вкусъ	Осязаніе
Райскія рѣки:	Физонъ	Тигръ	Геонъ	Ефратъ
Вѣка міра:	Отъ Адама до потопа	Отъ потопа до патріарховъ	Отъ Моисея до Христа	Отъ Христа до окончанія міра.

Здѣсь очевидно перевѣшиваетъ произволъ и лишь не многое можетъ быть разумно оправдано, но очень понятно, что благочестивое настроеніе того времени, къ этой мистикѣ находило нѣчто величественно-таинственное. Въ связи съ болѣе понятными изображеніями изъ ветхаго завѣта, она способна была возбудить благоговѣйныя думы въ такое младенческое и по образованію такъ мало развитое время; единственно къ этомъ образномъ письмѣ заключалось все, что превышало обыденную заботу полуварвара, оно замѣняло ему обученіе. Наивный созерцатель, увлеченный мыслями, долженъ былъ признать область искусства, создавшаго подобныя предметы, міромъ высшимъ, отрѣшеннымъ отъ дневныхъ заботъ, хотябы и художникъ самъ не зналъ глубокаго значенія своего искусства. И навѣрно одинъ уже стиль, самъ по себѣ, (на сколько мы можемъ о немъ судить) производилъ такое непосредственное дѣйствіе, несмотря на всю его грубость и перерожденіе. Фигуры изображались безъ всякихъ прибавленій, какъ бы вознесенными надъ земнымъ міромъ, по золотому, либо синему фону, обрамленными архитектурными, либо строгими орнаментами, часто въ колоссальныхъ размѣрахъ; при томъ слышался все еще отголосокъ классической древности въ простотѣ и наивности идеи, въ признакахъ идеальныхъ пріемовъ, на пр. въ драпировкѣ — все это такія начала, которыя въ рукахъ того или другаго геніальнаго художника, легко могли привести къ истинно высокимъ твореніямъ, такъ что мы вправѣ глубоко сожалѣть о совершенной потерѣ этаго міра фресокъ. Миніатюры взамѣнъ ихъ не представляютъ достаточнаго вознагражденія, потому что по всей вѣроятности, на фигурахъ натуральной величины рисунокъ соблюдался относительно строже и ближе къ дѣйствительности.

II. Византійское вліяніе.

§ 45. Бракъ императора Оттона II. съ греческой принцессою Ософаніею, (972 г. еще при жизни Оттона вел.), не остался безъ нѣкоторыхъ послѣдствій для искусства, въ особенности-для живописи, хотя впрочемъ этому событію приписываютъ слишкомъ большое значеніе. Современные писа-

тели *) сообщая только о прибытіи Феофаніи изъ Константинополя въ Германію, съ большой свитою и многими сокровищами, не упоминаютъ однако, ни о сопровождавшихъ ее художникахъ, ни о привезенныхъ ею особенныхъ художественныхъ произведеніяхъ; можно однако предположить то и другое, и почти доказано, что нѣкоторыя рукописи, золотыя вещи, рѣзные предметы изъ слоновой кости и т. п. какъ подарки привезены были высокообразованной византійской царевною. Но главное то, что вообще съ Оттона великаго, оживились сношенія сѣвера съ областями византійскаго искусства. Италія, гдѣ въ то время положительно преобладала византійская живопись, имъ снова была покорена; супруга его Адельгейда, была Италіянка; долгое время прерванная связь съ византійскимъ дворомъ, опять возобновилась Не удивительно послѣ того, если еще при его жизни упоминается о греческихъ великолѣпныхъ предметахъ, перешедшихъ въ германскія руки (на пр. въ завѣщаніи Бруно изъ Кельна), или даже о прибытіи въ Германію нѣкоторыхъ греческихъ живописцевъ, какъ на пр. о евнухѣ, которому по разсказу Эккегарда, поручено было писать портретъ съ Гедвиги Швабской, племянницы Оттона I. При Оттонѣ II. Феофанія вѣроятно покровительствовала искусству своей родины; но главное ея вліяніе обнаружилось безспорно въ воспитаніи ея сына, Оттона III., который считалъ себя почти уже за грека и вообще греческое образованіе ставилъ выше западнаго. У насъ правда, нѣтъ прямыхъ свѣдѣній о его любви къ тогдашнему греческому искусству, но вызовъ изъ Италіи живописца Іоаннеса, какъ уже замѣчено было (стр. 85), почти прямое на это указаніе. Можно также предположить, что воспитатель его, помянутый уже выше С. Бернвардъ, при художественныхъ работахъ, которыя онъ производилъ въ послѣдствіи, будучи епископомъ Гильдесгеймскимъ, многократно руководствовался византійскимъ художественнымъ манеромъ; онъ принималъ участіе даже въ постройкахъ у современника своего Мейнверка Падерборнскаго.—О извѣстномъ архіепископѣ Адальбертѣ Бременскомъ мы знаемъ, что при немъ находился около половины XI вѣка, италіянскій живописецъ Трансмундусъ, который вѣроятно, какъ и Іоаннесъ, держался византійской манеры живописи.

Какъ бы то нибыло въ томъ или другомъ отдѣльномъ случаѣ, но живописныя произведенія того времени, носятъ, слабый правда, но весьма примѣтный отпечатокъ византійскаго вліянія; вслѣдствіе того вѣроятно, что художественное направленіе, господствовавшее при императорскомъ германскомъ дворѣ, проникло далѣе, нежели обыкновенно полагаютъ, судя по тогдашнему общему положенію, или что торговыя и другія сношенія, надѣлили сѣверъ большимъ количествомъ новогреческихъ работъ, особенно рукописями. Передъ германскимъ стилемъ того времени византійская живопись при всей ея порчѣ, имѣла то рѣшительное ея подобныхъ случаяхъ преимущество, что исполненіе въ ней было плавное, мѣрно опредѣленное, а это преимущество старались усвоивать себѣ нѣкоторые нѣмецкіе миніатюристы, можетъ быть и стѣнописцы. Спрашивается теперь, далеко ли они въ этомъ

*) Cp. Widukind III., 74; Benedicti chron. cap. 38; Thietmar II., 9 и III., 1—все у Pertz (monum. T. v).

успѣли и справедливо ли будетъ говорить, какъ это дѣлалось доселѣ, о какомъ то византійскомъ стилѣ въ германскомъ искусствѣ.

§. 46. Сохранился, рядъ отчасти очень великолѣпныхъ рукописей въ этомъ родѣ, отъ XI вѣка [*]). Самыя значительныя въ числѣ ихъ, находящіяся теперь въ придворной библіотекѣ въ Мюнхенѣ, прежде принадлежали соборной ризницѣ въ Бамбергѣ, для которой онѣ были изготовлены въ видѣ подарковъ вѣроятно по заказу знатныхъ людей, а можетъ быть и по большой части, по волѣ императора Генриха II. Нѣкоторыя находятся и по сю пору въ Бамбергской публичной библіотекѣ, другія въ другихъ мѣстахъ. Эти работы рѣзко отличаются своеобразнымъ стилемъ и манерою, отъ работъ карловингова періода, но съ одной стороны, онѣ гораздо безобразнѣе, съ другой, гораздо важнѣе ихъ. Если тамъ, при всей нерѣшительности и дикой грубости въ исполненіи, всетаки еще удержались, нѣкоторое чувство формъ, общіе законы человѣческаго тѣлосложенія, величественный характеръ драпировки, за то здѣсь отъ этихъ преимуществъ никакихъ слѣдовъ не осталось: фигуры самымъ жалкимъ образомъ перековерканы и изуродованы; произволъ въ очертаніяхъ, напыщенность въ обозначеніи формъ, въ высшей степени поразительны. Также и колоритъ другой; полносочность, густота тѣхъ работъ здѣсь исчезаютъ и замѣняются той сухой пастилкою красокъ, которая съ этихъ поръ устанавливается въ настоящей миніатюрной живописи, Но въ тоже время, въ этомъ пріемѣ открывается самая тончайшая, чистѣйшая отдѣлка, самая тщательная законченность, которыя съ другой стороны положительно контрастуютъ, и на этотъ разъ въ свою выгоду, съ нерѣшительной манерою въ каролинговыхъ работахъ. Еще изумительнѣе этой изящности отдѣлки, своеобразная, такъ сказать, фантасмагорическая игра цвѣтовъ, которая преимущественно показывается въ фонахъ этихъ картинъ; здѣсь чередуются позади изображенныхъ фигуръ, полосы нѣжныхъ, оттѣненныхъ тоновъ, производящія прекраснымъ гармоническимъ своимъ сочетаніемъ, особенно пріятное впечатлѣніе на глазъ. На ряду съ этими техническими недостатками и преимуществами, слѣдуетъ наконецъ упомянуть и о томъ, что въ отдѣльностяхъ, часто обнаруживаются замысловатыя идеи, облеченныя въ символическій образъ, соотвѣтственно младенческому состоянію искусства, — и даже, несмотря на вышеуказанный недостатокъ рисунка, замѣчательная сообразительность относительно положеній и движенія тѣла. — Необыкновенный характеръ этого стиля наводитъ на мысль о иноземномъ вліяніи, которое, при точномъ изслѣдованіи, дѣйствительно оказывается византійскимъ. Но напрасно стали бы мы искать его въ мысли, композиціи и выполненіи деталей, потому что все это можетъ быть еще отнесено къ прежнему сѣверному стилю. Скорѣе особенность этихъ работъ обнаруживается въ томъ, что въ нихъ сходятся, до крайности одичалыя формы, съ иноземнымъ уставнымъ пошибомъ и крайне тщательной техникою, вслѣдствіе чего, весь произволъ и вся грубость изображенія еще ярче выступаютъ наружу. Притомъ, поразительно изящное трактованіе кра-

*) München Bibliothek: B. N. 1, 5, 2. Cod. lat. membr. c. p. № 86. — Бамбергск. библіот: A. II. 42; A. I. 47; Ed. V. 4.—Ср. Museum, въ прил. мѣст. № 21. 22.

сокъ, даже не одинаково съ истинно византійскимъ а скорѣе носитъ характеръ свободнаго усвоенія его, такъ что и здѣсь можетъ быть рѣчь, развѣ только о полувизантійскомъ, но никакъ не о византійскомъ стилѣ, занесенномъ на сѣверъ западныхъ странъ.

Для большей полноты мы помѣщаемъ здѣсь нѣкоторыя замѣчанія по поводу картинъ одной изъ помянутыхъ рукописей, содержащей собраніе Евангелій *). Вслѣдъ за недѣлями (канонами), составляющими большей частію начало подобнаго рода рукописей, и столбцы которыхъ обрамлены обыкновенно колонками и арочками, возвѣщается, въ своеобразномъ аллегорическомъ изображеніи, о общемъ содержаніи книги; въ серединѣ I. Христосъ, въ эллиптически закругленной радугѣ, Онъ стоитъ, или на деревѣ, или передъ деревомъ и лѣвой рукою держится за сукъ, между тѣмъ какъ, въ правой рукѣ Онъ держитъ шаръ (символъ державы). Дерево украшено грибовидной листвою и мелкими красными плодами; безъ сомнѣнія, оно означаетъ древо познанія озъ котораго по древнему преданію, составленъ былъ крестъ Господень, и къ которому здѣсь относится все изображеніе. По четыремъ округленнымъ угламъ радуги расположены, справа отъ Господа, солнце, красная голова въ лучахъ: слѣва, луна, синяя и съ серпомъ; вверху ангеватдикая голова Урана; внизу, смуглая женская фигура, земля, съ обнаженной верхней частію тѣла, обнимающая стволъ дерева. Въ четырехъ наружныхъ углахъ изображенія вины, символы евангелистовъ, поддерживаемые зеленоватыми фигурами на подобіе струнъ. Послѣднія, какъ видно изъ поясняющаго текста на другой страницѣ, знаменуютъ четыре райскія рѣки, напитывающія земныя рѣки водою, и въ тоже время, по древней символикѣ, обозначающія четырехъ евангелистовъ. Радуга съ ея четырьмя округленными углами, окружена золотыми полосами; фонъ внутри ея оливкового цвѣта, съ изсиня-зеленоватымъ краемъ, снаружи лиловый, вверху переходящій въ розовый, внизу въ зеленый цвѣтъ. Передъ каждымъ отдѣльнымъ евангеліемъ, какъ вообще въ евангеліаріяхъ того времени, находится изображеніе соотвѣтствующаго Евангелиста, сидящаго передъ письменнымъ налоемъ. Каждая изъ такихъ фигуръ поставлена между двумя колонками, соединенными горизонтальной полосою съ поясительной надписью и сверху связанными плоской аркою, подъ которою всегда помѣщенъ относящійся къ отдѣльному евангелисту символъ, а сбоку фигура, намекающая на жертвенную смерть Спасителя. И здѣсь также не мало замысловатыхъ намековъ. Такъ на пр. рядомъ со львомъ с. Марка, представленъ Христосъ, воскресающій съ знаменемъ въ рукахъ изъ гроба, а на нижнемъ краѣ картины, Евангелистъ самъ воздѣваетъ съ удивленіемъ руки и голову, что въ надписи объяснено слѣдующимъ стихомъ:

Ecce leo fortis transit discrimina mortis:
Fortia facta stupet Marcus qui nuntia defert

т. е. Вотъ могучій левъ попираетъ врата смерти:
Великому подвигу дивится Маркъ благовѣстникъ.

*) München Bibliothek: B. № 2. — Museum. въ прив. м. стр. 163.

Лука напротивъ, вверху котораго представлена умирающая овца, съ потупленнымъ взоромъ опускаетъ свитокъ, на которомъ онъ собирался писать. — Въ другихъ рукописяхъ встрѣчается иногда больше историческихъ предметовъ, т. е. событій изъ священной исторіи, но такъ какъ въ подобныхъ случаяхъ содержаніе остается въ предѣлахъ обычныхъ формъ, то погрѣшности въ рисункѣ несравненно болѣе оскорбляютъ глазъ, чѣмъ въ аллегорическихъ картинахъ. Миніаторы, болѣе или менѣе соотвѣтствующія по стилю сейчасъ описаннымъ, встрѣчаются: въ евангеліаріи Эхтернахскаго *) монастыря, (нынѣ въ герцогской Готской библіотекѣ), подаренномъ Оттономъ II и Теофаніею; въ немъ явственно видно различіе между туземною работою, и рукою трудившейся подъ византійскимъ вліяніемъ; — въ одномъ евангеліаріи (изъ Кессельштадтскаго наслѣдства), въ Трирской соборной библіотекѣ, въ которомъ фигуры грубы и окостенѣлы, и колоритъ тѣла на византійскій манеръ, мертвенно-зеленый; — въ одномъ эпистоліаріи Трирской соборной ризницы; — въ одномъ евангеліаріи, подаренномъ Карломъ V аббатству Сенъ-Дешскому, и хранящемся нынѣ въ императ. Парижской библіотекѣ, временъ Оттона II, въ которомъ меж. пр. находятся портреты отца и дѣда этого императора и его собственный; наконецъ въ очень богатомъ по картинамъ евангеліаріи, архіепископа Трирскаго Эгберта. (978—993), въ тамошней городской библіотекѣ, въ которомъ изящный переливъ красокъ и нѣжное оттѣненіе, также указываютъ на византійское вліяніе, тогда какъ величественный, подчасъ и торжественно важный характеръ нѣкоторыхъ фигуръ, выраженіе головъ и прекрасный складъ драпировки, слѣдуетъ приписать античному преданію.

Мы можемъ смотрѣть на кругъ этихъ картинъ, какъ на второй моментъ въ развитіи германскаго искусства. Въ нихъ впервые замѣтно стремленіе къ тщательной техникѣ и законченности отдѣлки и любовь къ веселому блеску и игрѣ цвѣтовъ. Конечно, еслибы этотъ черезчуръ манерный способъ рисованія, породилъ въ значительной степени подражаніе, онъ могъ бы казаться опаснымъ элементомъ. Мы однако не видимъ въ послѣдствіи, никакого глубоко проникающаго вліянія съ этой стороны, и потому можно допустить, что высокое благородство, которое выказывалось въ произведеніяхъ карловингова періода и посредствомъ ихъ вѣроятно впервые запечатлѣлось въ умахъ, и также здравое природное чувство, удержали искусство отъ дальнѣйшаго упадка. Въ предидущемъ, при описаніи изображеній, нами представлены были немногіе правда, но какъ намъ кажется, удовлетворительные въ своемъ родѣ примѣры, какимъ образомъ творческая мысль, въ короткое время усвоила себѣ помянутыя художественныя средства, для выраженія того что ее волновало.

При оживившихся вновь международныхъ сношеніяхъ не были обойдены и болѣе отдаленные края Европы. Нѣкоторое византійское вліяніе проникло также въ Англію, чему доказательствомъ служитъ, бенедикціоналій герцога Девонширскаго, (въ его Чатсвортскомъ собраніи), съ точнымъ числомъ

*) См. Rathgeber, Beschr. d. herzogl. Mus. zu Gotha, — отдѣлъ новѣйшаго искусства, стр. 6—20.

970—984 года *). II въ этомъ также произведеніи, въ основаніи лежитъ, англосаксонскій стиль, съ его варварскою привычкою трактовать фигуры какъ каллиграфическія вычуры, но смягченный нѣкоторою опредѣленностію формъ, которою англійская живопись (какъ выше указано было), вѣроятно обязана была франкскому вліянію; Византію же напоминаютъ, частое примѣненіе золота и мѣстами, истинно византійскій характеръ многихъ фигуръ, напр. ликъ Б. Матери и (совершенно прикрытаго одеждою), младенца Іисуса. Въ послѣствіи, это византійское вліяніе исчезаетъ, а въ XI и XII в. въ общемъ грубомъ складѣ англійскихъ миніатюръ, отражается глубокій упадокъ, въ который ввергли страну войны съ Датчанами и Нормандами **). — Примѣръ упомянутаго уже, обратнаго вліянія англійскихъ миніатюръ, на континентальную живопись въ X еще вѣкѣ, мы видимъ въ одной нидерландской рукописи, евангеліаріи Тьерри Ермондскаго, (теперь въ корол. библ. въ Гагѣ).

III. Эпоха романскаго стиля (XI и XII вѣкъ и начало XIII).

§ 47. Въ германской живописи замѣчается одновременно съ упомянутыми сейчасъ, полувизантійскими произведеніями, т. е. еще въ первой половинѣ XI вѣка, возниканіе другаго стиля, того именно, который остается господствующимъ въ продолженіи этаго и слѣдующаго столѣтій. Здѣсь вообще, незамѣтно болѣе, ни прежняго манеризма, чахлаго вырожденія, ни произвола въ рисункѣ фигуръ; то и другое проявляется только мѣстами и какъ бы мимоходомъ, въ отдѣльностяхъ. Рисунокъ, напротивъ слѣдуетъ теперь строготипическому закону, замѣтно старается схватывать формы фигуръ рѣзкимъ и опредѣленнымъ образомъ, и передать ихъ по возможности въ точномъ, симметричномъ порядкѣ. Болѣе глубокаго вниканія въ органическую связь человѣческаго тѣла, покамѣсть еще рѣшительно не замѣтно, — это предоставлено было позднѣйшему періоду развитія искусства; но самымъ рѣзкимъ образомъ эта строгая симметрія выступаетъ наружу, въ очертаніяхъ одеждъ, равно также и въ прибавочныхъ предметахъ изъ царства животныхъ и растеній, съ которыми обращаются совершенно какъ съ арабесками. Не рѣдко даже вся композиція составляла одну перевивку, на подобіе арабеска,

*) Ср. Waagen въ п. м. II. 441 и сл. — III. 263, 271, 274 и пр.

**) Waagen, въ п. м. II. стр. 27 и сл. Англосаксонская книга бытія вмѣстѣ съ Даніиломъ въ Бодлейанской библ. въ Оксфордѣ съ бѣгло набросанными рисунками перомъ, замѣчаніями въ ту пору обыкновенно миніатюры въ англійскихъ рукописяхъ. Ср. тамъ же I. стр. 138.

когда къ тому представлялся поводъ; а арабескъ, въ собственномъ смыслѣ, это фантастическое сплетеніе разнородныхъ по своей природѣ предметовъ, впервые теперь получаетъ значеніе и многостороннее примѣненіе. Изобразительное искусство въ это время, главнымъ образомъ держалось архитектурныхъ началъ: какъ въ обширномъ примѣненіи, при украшеніи стѣнъ, такъ въ тѣснѣйшемъ, при отдѣлкѣ книгъ, въ немъ одинаково господствуетъ характеръ орнаментный. Это первое самосознательное проявленіе искусства, которое здѣсь какъ всегда въ первомъ періодѣ развитія, заявляетъ себя строгою законностію, правда, еще формальной по наружности, и не дозрѣвшей до болѣе совершенныхъ законовъ органической природы, по которой всегда назначено на первое время, положить опредѣленный предѣлъ сбивающемуся на безобразіе воображенію. Только теперь обнаруживается совершенное измѣненіе стараго стиля и начало новаго; но упадѣлованные по преданію образцы, еще удерживаются, равно также идеальные типы классической древности, которыми особенно отзываются работы каролинговой эпохи и служившіе основаніемъ также произведеніямъ византійскаго искусства; они-то именно и придаютъ высшее достоинство и величіе этой внѣшней строгой законности. Относительно колорита работъ, принадлежащихъ этому стилю, (покрайней мѣрѣ миніатюръ въ рукописяхъ), встрѣчается часто такая же чистота и ясность цвѣтовыхъ тоновъ, если и не такая же тонкость выполненія, какъ въ вышеупомянутыхъ бамбергскихъ рукописяхъ; а это обстоятельство здѣсь, какъ и тамъ, очевидно слѣдуетъ приписать византійскому вліянію или послѣствіямъ его. Но весьма несправедливо называютъ общій художественный стиль этаго времени, византійскимъ; онъ напротивъ, является необходимымъ условіемъ особенностей въ ходѣ развитія германскаго искусства, и сходство его съ подлинно византійскимъ, за исключеніемъ вышесказаннаго, скорѣе случайное совпаденіе, нежели внутреннее сродство: извѣстная, общая тому и другому, внѣшняя строгость въ расположеніи, въ Византіи составляетъ признакъ мертвенности, а на западѣ, явленіе сообразное съ возникающимъ художественнымъ стремленіемъ. Въ помнѣ нѣтъ предпамѣтнаго, произвольнаго подражанія византійскому искусству. Вся разность, заключается въ отдѣльностяхъ, которыя здѣсь служатъ подтвержденіемъ сказаннаго нами. Тогда какъ византійская драпировка, превращается въ безсушно правильную штриховку, мы видимъ здѣсь отѣяніе, хотя также изысканнаго, но часто весьма благороднаго склада и гораздо болѣе приспособленныя къ формамъ и движеніямъ тѣла: вмѣсто византійскаго, старческаго вида, головы почти сплошь представлены моложавыми; вмѣсто неподвижности византійскихъ фигуръ, мы видимъ движеніе, подчасъ и неловкое, и начатки дѣйствительной жизни. Слѣдовательно, то что присоединилось посторонняго, существенно относится къ выполненію. Лучше всего назвать этотъ стиль романскимъ; точно такъ какъ мы на пр. называемъ романскими, языки образовавшіеся изъ латинскаго и сродственные ему, или романскимъ, тотъ архитектурный стиль XI и XII вѣковъ, который выработался изъ античнаго. И въ живописи также, основаніемъ служатъ формы классической древности, но передѣланныя новымъ народнымъ духомъ для новаго примѣненія.

§ 48. И этотъ также періодъ, намъ оставилъ лишь немногіе достовѣрные остатки стѣнной живописи, такъ что мы не въ состояніи съ точностію ука-

зать, въ какой степени, въ эпоху франкскихъ императоровъ, проявлялся въ монументальномъ искусствѣ, на ряду съ романскимъ стилемъ, еще полувизантійскій стиль. Наступившая въ XII в. цвѣтущая эпоха въ средневѣковомъ зодчествѣ, повела къ сломкѣ и сооруженію заново многихъ церквей, построенныхъ лишь за сто, или за двѣсти лѣтъ передъ тѣмъ и вполнѣ еще прочныхъ, даже великолѣпныхъ, но не соотвѣтствовавшихъ болѣе одушевленію того времени, къ церковнымъ постройкамъ; — а съ этими зданіями погибла также роспись, украшавшая стѣны ихъ. Однако немногіе уцѣлѣвшіе остатки, положительно ближе къ строгому стилю, нежели къ стилю помянутыхъ мюнхенскихъ и бамбергскихъ рукописей. Какую важность еще въ XI в. приписывали церковной живописи, видно на пр. изъ соборнаго постановленія, изданнаго въ Аррѣ въ 1025 г. гдѣ сказано, что — «то, чего люди безграмотные не въ состояніи себѣ усвоить посредствомъ чтенія св. писанія, они узнаютъ изъ фигуръ, на изображеніяхъ». Мѣстами послѣдніе можетъ быть, замѣняемы были шитыми либо тканными стѣнными коврами, особенно тамъ, гдѣ дѣло шло о спѣшныхъ перестройкахъ или новыхъ сооруженіяхъ и гдѣ требовалось удобопереносимое украшеніе; не рѣдко упоминается только о росписи на потолкахъ и въ клиросныхъ нишахъ, между тѣмъ какъ о стѣнахъ говорится, что онѣ оставались бѣлыми, — въ подобныхъ случаяхъ, слѣдуетъ вездѣ предположить стѣнные ковры; — но вообще преобладала, по всей вѣроятности, стѣнная живопись, хотя въ иныхъ случаяхъ и нельзя сказать, дѣйствительно ли то были изображенія съ фигурами, или ковры съ одними только орнаментами. Въ ту пору каоедр. соборъ въ Оксеррѣ, украсился новымъ великолѣпнымъ картиннымъ убранствомъ: Сенъ-Веннекій аббатъ Ришардъ, велѣлъ изобразить у входа своего монастыря встрѣчу свою съ императоромъ Генрихомъ IV; древняя митрополія Реймсъ, была мѣстомъ пребыванія прославившихся въ живописи монаховъ Герберта († 1060), и Рожера; въ монастырѣ Лоббѣ на Самбрѣ, въ которомъ цѣнимо было искусство, монахъ Бернгардъ расписывалъ церковь, тогда какъ еще около 980 г. по волѣ тогдашняго настоятеля Фолькуина, расписаны были клиросная ниша и потолокъ, подъ художественнымъ руководствомъ епископа Люттихскаго Notkera изъ Сан-Галлена. Въ 1130 г. по приказанію знаменитаго аббата Сюжера въ Сенъ-Дэни, о которомъ рѣчь будетъ впереди, часть тамошней церкви была украшена фигурами по золотому фону, рукою лучшихъ живописцевъ, которыхъ ему удалось собрать во всей окрестности, причемъ въ докладѣ, составленномъ по его указанію *), упомянуто, что и онъ также учился въ школѣ живописи и потому могъ лично принять участіе въ предпріятіи. Въ большомъ аббатствѣ Клюни, которое какъ во многомъ другомъ, такъ и въ искусствѣ, стало образцомъ для многочисленныхъ бенедиктинскихъ монастырей, существовала еще недавно, (а можетъ быть и донынѣ), колоссальная картина въ клиросной нишѣ, — соединеніе живописи съ мозаикою и вызолоченными бронзовыми украшеніями, вѣроятно XII вѣка, — въ ней изображенъ былъ Спаситель между знаками евангелистовъ, многими святыми и ангелами; въ

*) Sugerii liber de rebus in administratione sua gestis, въ 4° Duchesne: scriptores и (безспорно лучше у Bouquet: scriptores, ч. 12) одинъ изъ важнѣйшихъ документовъ объ искусствѣ въ XII вѣкѣ.

трапезной того же монастыря, видно было изображеніе основателя обители и много библейскихъ событій и также страшный судъ. Въ монастырѣ Граммонъ, въ XII в. были украшены изображеніями, не только крытые ходы, но даже больница. Въ тоже самое время, по волѣ епископа Вильгельма Манскаго, была расписана часовня фигурами, — «которыя казались живыми и плѣняли взоръ и чувство зрителя». Обнаружившался было, со стороны цистерціанскихъ монаховъ реакція, противъ подобной церковной пышности, — имѣла вообще мало успѣха, чему достаточнымъ доказательствомъ служитъ, блестящее состояніе искусства въ XIII вѣкѣ. — Весьма замѣчательныя живописныя изображенія, которыя относятъ ко времени отъ 1023 до 1150 г. (обнаруживающія работу трехъ, а можетъ быть порой, и нѣсколькихъ мастеровъ), сохранились въ ц. въ Сенъ-Савенѣ, въ Віенскомъ департаментѣ, въ притворѣ, въ среднемъ кораблѣ, на клиросѣ, въ криптѣ и др. мѣстахъ *). Это изображенія ветхозавѣтныхъ и легендарныхъ предметовъ, апокалипсическихъ сценъ и многочисленныхъ мѣстныхъ святыхъ и пророковъ. Отдѣлка совершенно своеобразна: это очерки, раскрашенные очень немногими красками; нѣкоторыя картины (изъ болѣе древнихъ), исполнены даже въ двухъ только тонахъ разныхъ оттѣнковъ; желтомъ и бурокрасномъ, при чемъ кое-гдѣ, на нижнихъ одеждахъ, и пр. встрѣчается также чисто бѣлый цвѣтъ. Одна эта большая и безспорно преднамѣренная простота, составляетъ уже прямую противоположность съ пестрымъ великолѣпіемъ современныхъ византійскихъ работъ, то же самое слѣдуетъ сказать о рисункѣ и композиціи, которые, можетъ быть, лучше всякаго другаго памятника, свидѣтельствуютъ о прямомъ происхожденіи западно-романскаго стиля отъ поздняго-христіанскаго. Обиліе живыхъ мыслей, особенно въ апокалипсическихъ картинахъ, выражены почти сплошь въ оживленныхъ фигурахъ; — въ полныхъ мотивахъ одеждъ, подъ дѣйствительно манернымъ стилемъ, проглядываетъ еще явно античное преданіе; головы, (особенно въ новѣйшихъ частяхъ), обличаютъ начатокъ индивидуальности и весьма замѣтный, французскій національный типъ. Въ поступи есть что-то грацiозно парящее; размѣры большей частію нѣсколько длинны. Фигуры вѣроятно сперва писались нагія, и лишь послѣ прикрываемы были одеждою, которая плотно облегала формы тѣла.

Англія, которая уже довольно долго была открыта сѣверо-французскому вліянію, съ владычествомъ Нормановъ, приняла у себя строительное искус-

*) Изданныя въ хромолаторѣ, рис. съ текстомъ Mérimée подъ загл. Peintures de l'église de St. Savin, dép. de la Vienne, publ. par ordre du Roi, Paris 1844 impr. royale. Извлеченіе (нѣсколько обвѣчивое) у de Caumont, Bulletin monumental, 2 Série, Tome 2, Paris 1846 p. 193. съ политип. Характеристиченъ взглядъ Mérimée, въ одномъ мѣстѣ (стр. 203) онъ видитъ непосредственное преданіе древности и именно греческой, въ другомъ (стр. 224) онъ переноситъ школу византійскихъ живописцевъ во Францію. Между тѣмъ не трудно убѣдиться, что манерная строгая законность возникающаго стиля и онѣмѣлость отжившаго стараго, въ исключительныхъ случаяхъ могутъ совпадать и цѣлыми притомъ сохранять совершенное различіе между собою. Сравнительный взглядъ на ранніе греческія изданія, какъ на пр. на эгинскую Палладу или Левкотею въ Альбанской виллѣ, могутъ служить достаточнымъ примѣромъ, въ какомъ видѣ вообще способенъ проявляться возникающій стиль. — Вѣроятно и въ с. Савенѣ высказывалось нѣкоторое византійское вліяніе (на пр. въ одиночныхъ фигурахъ святыхъ на гробничной лѣстницѣ, Bull. mon. въ пр. м. стр. 215), но только въ очень незначительной степени.

ство этаго народа и вѣроятно также его живопись. Не задолго еще до завоеванія, архіепископъ Іоркскій Альдредъ, приказалъ расписать потолокъ въ своемъ соборѣ; послѣ него, арх. Кентерберійскій, извѣстный Ланфранкъ, изукрасилъ стѣны своего собора коврами и потолокъ картинами, «производившими на зрителя, блестящими красками и красотою формъ, дивное впечатлѣніе»; преемникъ его, Ансельмъ, прибавилъ росписи на «деревянной сѣни», т. е. на потолкѣ, надъ клиросными пространствомъ. — Въ Брюсселѣ еще недавно существовала стѣнная роспись въ подземной часовнѣ с. Брегона, исполненная до 1000 г. (?), въ которой были изображены пятнадцать тайнъ страстей Христовыхъ.

§ 49. Германскія работы за это время, вѣроятно также не уступали по блеску и количеству произведеніямъ IX и X вѣковъ. Въ 1066 г. по волѣ с. Гаттона былъ изображенъ по стѣнамъ н. С. Гереона въ Кельнѣ, рядъ портретовъ тамошнихъ архіепископовъ; при епископѣ Оттонѣ Мерзебургскомъ, украшена была ризница, а 30 лѣтъ спустя, при епископѣ Альбуинѣ, стѣны и потолокъ клироса, легендами и библейскими исторіями; въ тоже время упоминаютъ о епископахъ Буркардѣ Гальберштадскомъ и с. Оттонѣ Бамбергскомъ какъ о виновникахъ блестящихъ стѣнныхъ изображеній. Можетъ быть въ XI вѣкѣ были исполнены большія церковныя фрески въ Бенедиктбейернѣ, о которыхъ сохранился списокъ отъ XII вѣка *). По стѣнамъ были изображены, (можетъ быть въ симметричномъ распредѣленіи, по боковымъ кораблямъ и верхостѣнямъ средняго корабля), 32 фигуры святыхъ и десять сценъ изъ жизни Христа, отъ Благовѣщенія, до Вифлеемскаго избіенія младенцевъ; но въ клиросной нишѣ находилось одно только колоссальное изображеніе: въ полукуполѣ I. Христосъ вознесенный на небо и сѣдящій справа Бога Отца, потомъ солнце и луна, четыре ангела и четыре свѣтильника, далѣе внизу 12 апостоловъ и два мужа въ бѣлыхъ облаченіяхъ; внизу подъ ними, основатели ордена и мѣстные святые; всѣ съ поднятымъ на возносящагося на небо Христа взоромъ. Внизу изображеніе замыкалось писаннымъ ковромъ, поверхъ котораго навѣшивали обыкновенно настоящій **).

Нѣчто среднее между коврами и стѣнными изображеніями, представляютъ «картины на холстѣ», (linteamina depicta), которыя въ 1127 г. пріобрѣлъ Конрадъ, аббатъ с. Михаила въ Гильдесгеймѣ для украшенія стѣнъ своей церкви, въ виду, можетъ быть, скорой ея перестройки. Здѣсь безспорно слѣдуетъ предположить изображенія человѣческихъ фигуръ, а не простые орнаменты, которые можно было временно написать прямо на стѣнѣ, для чего вѣроятно въ Гильдесгеймѣ достаточно нашлось бы искусныхъ рукъ.

Въ числѣ немногихъ уцѣлѣвшихъ работъ германской монументальной живописи, отъ XI до XIII включ. вѣка, въ этомъ именно монастырѣ С. Михаила, случайно находится самое значительное, великолѣпное и художественно важное, а именно: деревянное покрытіе надъ серединнымъ кораблемъ

---

*) Сообщено у Fiorillo I., стр. 178 и др. м. по Pez и Meichelbeck. Расположеніе въ нишѣ не совсѣмъ ясно.

**) Такъ объясняю я загадочныя слова: Iuxta terram vero ejusdem tribunalis (т. е. ниши клироса) fuit velamen, supra illud velamentum.

базилики, въ 100 приблизительно, футовъ длиною и составляющее въ настоящее время, единственный образецъ тѣхъ безчисленныхъ Imagines depictae (расписанныхъ потолковъ) о которыхъ писатели не разъ упоминаютъ съ большимъ восторгомъ *). Эту работу, достойную всякаго вниманія, мы видѣли давно, когда мы еще не были достаточно подготовлены и потому не требуемъ безусловной вѣры, если ее относимъ къ исходу XII вѣка; но ни въ какомъ случаѣ она не новѣе Гогенштауфенова вѣка. Между двумя богато обрамленными, двойными рядами патріарховъ, пророковъ и святыхъ, мы видимъ, въ осьми довольно большихъ поляхъ сряду, (начиная отъ клироса), Адама и Еву, Авраама, Давида и трехъ другихъ царей Израиля, (можетъ быть портреты германскихъ императоровъ), наконецъ Божію Матерь и подновленное повидимому, изображеніе Моисея. Стиль важный и архитектурно строгій, орнаменты въ романскомъ характерѣ, сочетаніе цвѣтовъ чрезвычайно красивое и вся композиція, даже въ томъ случаѣ, если она въ послѣдствіи была реставрирована, заслуживаетъ самое тщательное изложеніе **).

Самыя старинныя произведенія вестфальской живописи, стѣнныя изображенія въ Петрокловомъ соборѣ и часовнѣ с. Николая въ Сѣстѣ и въ ц. въ Метлерѣ, близъ Дортмунда, открытыя въ 1854 г. Вильгельмомъ Любке, пополнили значительный пробѣлъ въ исторіи германскаго искусства и благодаря имъ, теперь установлена связь съ позднѣйшими, однимъ стоявшими произведеніями, въ родѣ на пр. работъ «Лисборнскихъ мастеровъ». Фигуры за клиросомъ, въ главной нишѣ упомянутой первой церкви, можно отнести къ концу XI, либо началу XII столѣтія, остальныя же поименованныя работы, къ исходу XII и первой половинѣ XIII вѣка, слѣдовательно къ времени самаго блестящаго развитія романскаго стиля. Содержаніе ихъ, (исключая одного изображенія Благовѣщенія), составляютъ, отдѣльные лики Христа, изображенія Апостоловъ, святыхъ епископовъ и мучениковъ, отчасти обрамленныя архитектурными орнаментами; это раскрашенные просто очерки съ сильно наложенными тѣнями, на тщательно затертомъ, весьма прочномъ грунтѣ; только въ головахъ колоссальныхъ фигуръ на сводѣ въ Метлерѣ, замѣтно нѣкоторое оттѣненіе ***).

Въ Вормскомъ соборѣ, по стѣнамъ, еще видны многочисленные слѣды прежнихъ фресокъ; но кромѣ весьма обезображенныхъ фигуръ Петра и Навла можно только различить громадное изображеніе Божія Матери, строгаго рисунка, въ сѣверномъ концѣ креста, на половину доходящее до свода глав-

*) Предъидущее заимствовано отчасти у Emeric-David, изъ прив. соч. особ. стр. 110 и сл. и у Fiorillo, изъ прив. соч. особ. I. стр. 397, 456 и II стр. 23.

**) Что и достигнуто въ послѣднее время посредствомъ копій (Л. Кратца) и хромолитографій (Шторха и Крамера въ Берлинѣ). Надо еще замѣтить, что главная часть вышеописаннаго изображенія наивенно представляетъ родословное дерево Христа («корень Іессеевъ»). фонъ Дюсбергъ.

***) Болѣе подробныя свѣдѣнія объ упомянутыхъ выше и другихъ картинахъ тойже мѣстности см. у W. Lübke: Die mittelalterliche Kunst in Westphalen, Leipzig bei T. O. Weigel. (Извлеченіе изъ D. Kathlatt. 1853. стр. 565 вмѣстѣ съ рисунками и прорисовками въ Берлинск. кабинетѣ гравюръ).

наго корабля. — Множество древнихъ стѣнныхъ изображеній, отчасти открыты при недавнемъ подновленіи въ п. Божія Матери въ Гальберштадтѣ, подъ штукатуркою, отчасти были уже и прежде извѣстны [*]). Къ послѣднимъ принадлежатъ, находящаяся въ боковой часовнѣ sub claustro: — Божія Матерь, стоящая между четырьмя апостолами, далѣе внизу, четыре епископа, малоодушевленныя фигуры грубаго рисунка съ однообразно расположенными одеждами, на темносинемъ фонѣ въ романскомъ стилѣ XII вѣка. Въ большой клиросной нишѣ, на полукуполѣ помѣщалось (очень попорченное) изображеніе Богоматери на тронѣ, между шестью молящимися святыми; далѣе внизу между окнами, представлены въ нишахъ, четыре епископа, которые написаны были еще при постройкѣ церкви, а теперь, послѣ многократной перетѣлки, могутъ считаться, хотя хорошими работами, но только XV вѣка; еще далѣе внизу слѣдуютъ, четыре почти стертыя, но навѣрно очень старыя круглыя изображенія, сомнительнаго содержанія. И здѣсь также все писано по темносинему фону, который вообще въ то время насѣверѣ повидимому вытѣснилъ золотой, бывшій до той поры въ большомъ употребленіи. (Вѣроятно замѣтили что послѣдній легко окисляется, какъ это мж. пр. почти сплошь видно на небольшомъ количествѣ золота, употребленнаго для сіянія и оторочекъ на одеждахъ). Позднѣе, можетъ быть лѣтъ сто спустя, исполнена роспись въ церковномъ кораблѣ, на простѣнкахъ между окнами и въ продольномъ клиросѣ. Тамъ представлены пророки, потомъ Соломонъ съ царицею Савскою и Давидъ съ Церковью, послѣдніе четверо въ полуфигурахъ. Это серьезные, важные лики, въ сіяніяхъ, мантіяхъ и длинныхъ нижнихъ одѣяніяхъ, очень разнообразныхъ мотивовъ, отчасти въ выступающемъ положеніи; на Давидѣ фригійскій костюмъ раннехристіанской поры, превращенный въ подобный, средневѣковаго покроя. Контуры еще рѣзки и опредѣленны, штриховка умѣренная, фонъ свѣтлый; какъ въ большей части фресокъ того времени, (если къ нимъ можно примѣнить это названіе), живопись исполнена водяными красками, — съ прибавленіемъ ли клея и по мокрой или сухой извести, трудно опредѣлить. — Вѣроятно ко второй половинѣ XII вѣка, слѣдуетъ отнести большое изображеніе Богоматери, занимающее въ Госларскомъ монастырѣ Пейперкѣ, полукуполъ клиросной ниши. Подъ радугою, окруженной семью парящими голубями, означающими семь даровъ Духа Святаго, возсѣдаетъ Пресв. Дѣва въ коронѣ и покрывалѣ на престолѣ и держитъ на своемъ лонѣ совершенно прикрытаго, благословляющаго младенца Іисуса; краски свѣтлы и легки, одѣянія тонки и съ опредѣленными складками и съ оторочкою, голова Богородицы не безъ достоинства. (При осторожномъ исправленіи этой церкви, можетъ быть обнаружится много другихъ фрескъ). — На закрашенномъ сводѣ крипты, Кведлинбургской соборной церкви, взятъ изломанной гробницею короля Генриха I, еще проевѣчиваетъ старая роспись, а въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, гдѣ закраска отвалилась, видна подмалевка, которая исполнена въ чистомъ, здравомъ и относительно говоря, благородномъ стилѣ. Конечно, здѣсь какъ и во всѣхъ этихъ

*) Ср. Относящуюся сюда статью у v. Quast, Kunstblatt 1845, № 22–56. Всѣ эти изображенія въ послѣднее время совершенно подновлены и подрисованы.

стѣнныхъ и потолочныхъ изображеніяхъ, не слѣдуетъ еще искать индивидуальной выдержки и еще того менѣе, большой естественности; это лишь схематичныя, условныя порожденія, представленныя въ простыхъ очертаніяхъ, съ такойже простой раскраскою.— Отъ обѣленія однако, не во всѣхъ церквахъ, романскаго стиля, совсѣмъ изгладилась древняя красота священной стѣнной живописи, хотя существованіе таковой, часто замѣтно единственно только по налѣпленнымъ гипсовымъ, либо глубоко выдолбленнымъ сіяніямъ.—Крайне замѣчательную стѣнную живопись открыли при послѣднемъ подновленіи великолѣпнаго Бамбергскаго собора и по очистки многовѣковой закраски, въ нишахъ одной поперечной стѣны Петрова клироса: эти также работы, слѣдуетъ отнести, вѣроятно къ 1200 г. — Къ новѣйшимъ значительнымъ открытіямъ, принадлежатъ большія фрески въ Брауншвейгскомъ соборѣ, приписываемыя эпохѣ Генриха, Льва *). — Также и въ областяхъ на нижнемъ Рейнѣ, выступаетъ рядъ отчасти довольно значительныхъ остатковъ въ замѣчательныхъ фрескахъ Шварцрейндорфской церкви, близъ Бонна **), отмѣченныхъ точными числами 1151 до 1156 годовъ. На стѣнахъ и въ нишахъ нижней церкви, можно различить очень почтенныя фигуры храмоздателей и святыхъ, а на полукуполѣ западной ниши, изгнаніе изъ храма продавцевъ и покупщиковъ, при чемъ величественное положеніе І. Христа составляетъ странную противоположность съ тревожно-комическимъ движеніемъ изгоняемыхъ. — Во многихъ прирейнскихъ церквахъ, которыя прежде имѣли плоское покрытіе и въ послѣдствіи только покрыты были сводами, сохранились стѣнныя изображенія на верхнихъ частяхъ стѣнъ, находящихся теперь подъ кровлею: такъ на пр. въ древнихъ базиликахъ С. Георгія и С. Іоанна Кр. въ Кёльнѣ, (остатки Меандра (извилист. украш. алагрекъ и другіе орнаменты), и также въ освященной въ 1208 г. ц. с. Кастора въ Кобленцѣ. Отъ послѣднихъ еще видны фрагменты однаго изображенія Благовѣщенія и нѣсколько головъ. Онѣ нарисованы въ грубыхъ черныхъ контурахъ, раскрашенныхъ послѣ, блики на тѣлѣ наложены свинцовыми бѣлилами.—Значительные остатки позднероманскаго стиля находятся, какъ говорятъ, въ (обращенной теперь въ соленой складъ и потому недоступной), подземной церкви С. Маріи, въ Кёльнскомъ капитоліи.—Также и написанные на десяти большихъ аспидныхъ доскахъ апостолы, въ ц. с. Урсулы въ Кёльнѣ, носящіе число 1224 г., положительно принадлежатъ еще романскому стилю. Эти отчасти очень достойныя фигуры, состояли, какъ еще явственно видно, изъ просто раскрашенныхъ контуровъ, совершенно какъ миніатюры тойже эпохи, съ наложенными бликами изъ золота, мѣстами проведенными въ извивающихся линіяхъ; престолы на которыхъ поставлены фигуры, также совершенно романскаго характера; но частыя подновленія придали цѣлому новый видъ, а головамъ въ особенности, кёльнскій школьный типъ, конца XV вѣка. Кромѣ того, въ этомъ краѣ можно встрѣтить нѣкоторые образчики послѣднихъ мозаичныхъ работъ по сю сторону

*) Ср. Kunstblatt 1846, стр. 252.

**) Открытыя A. Simons, который тщательно и обстоятельно описалъ эту церковь въ литограф. сочин. (Боннъ 1846).

Альпъ. Въ подземной ц. с. Гереона въ Кёльнѣ, часть пола составлена изъ совершенно произвольно набранныхъ фрагментовъ грубой мозаики, изъ очень крупныхъ плитокъ, представлявшей нѣкогда, вѣроятно какое нибудь ветхозавѣтное событіе, съ многочисленными фигурами ратниковъ въ латахъ. Форма буквъ на надписяхъ, и стиль фигуръ, указываютъ на исходъ XII вѣка. Къ тому же времени относится мозаичная плита на гробницѣ Гильбертуса, Лахскаго аббата, теперь въ музеѣ рейнскевестфальскихъ древностей въ Боннѣ. Фигура усопшаго и надпись кругомъ, хотя не такъ грубы какъ кёльнская мозаика, но всетаки выполнены крайне неискусно и съ очень незначительнымъ разнообразіемъ въ тонахъ, что въ такой, бодро подвигавшейся въ другомъ отношеніи, художественной эпохѣ, повидимому доказываетъ что уже стала запамятоваться техника этого рода искусства.—Важнѣйшіе памятники романской живописи, въ прирейнскихъ областяхъ, составляютъ однако картины, въ залѣ капитула прежняго Брауевейлерскаго монастыря, а именно находящіяся на шести крестовыхъ сводахъ его, стало быть всего въ 24 поляхъ. На одномъ крестовомъ сводѣ представлены поясныя изображенія І. Христа и нѣкоторыхъ святыхъ; на остальныхъ, ветхозавѣтныя и легендарныя сцены, относящіяся, какъ кажется, къ таинствамъ христіанской религіи; первыя какъ прообразы новаго завѣта, послѣднія какъ его осуществленіе. Изображенія на четыреxъ площадяхъ крестова свода представляютъ взаимную связь; такъ на пр. мы видимъ распятіе Христово, сопровождаемое тремя другими истязаніями; потомъ на другомъ сводѣ, нѣсколько боевыхъ сценъ, въ которыхъ можно узнать Самсона съ ослиною челюстью, посреди убитыхъ; третій сводъ весь расписанъ житіями отшельниковъ, и т. д. Стиль, манеру, идею и всю техническую сторону, не обинуясь, можно поставить на ряду съ лучшими работами упоминаемаго далѣе Hortus deliciarum. Къ сожалѣнію во многихъ мѣстахъ поблекла и попортилась живопись. Можетъ быть и на стѣнахъ зала, покрытыхъ теперь панелями, найдутся еще живописныя изображенія въ подобномъ же родѣ.— По нѣкоторымъ даннымъ можно заключить, что не вездѣ монастыри внутри были расписываемы одними священными изображеніями; кое-гдѣ были представлены исторіи монастырей, какъ на пр. въ Рейхенау, а въ XII вѣкѣ дали полную волю и веселой, фантастической прихоти мірской живописи. По крайней мѣрѣ встрѣчаются строгія порицанія въ «апологіи» с. Бернгарда *) (сочин. до 1153 г.) слѣдующаго содержанія. «Къ чему въ монастырскихъ залахъ, гдѣ братія занимается чтеніемъ, эти нелѣпыя чудовища, обезьяны, львы, кентавры, тигры, получеловѣческія фигуры, побоища и трубящіе охотники? эти кучи туловищъ, съ одной головою и кучи головъ, на одномъ туловищѣ? эта тварь полулошадиная, полукозлиная? отъ всей этой нестроты ничего не выходитъ, только и смотришь по цѣлымъ днямъ на картины, вмѣсто того, чтобъ смотрѣть въ книгу! Если не стыдятся глупостей, слѣдовалобы подумать о расходахъ!» — Вѣроятно въ залахъ капитуловъ, какъ на пр. въ Брауевейльскомъ, долѣе удержались строгія, религіозныя изображенія чѣмъ въ усыпальницахъ и крытыхъ ходахъ.

*) Opera S. Bernhardi, Tom. I. pag. 545.

§ 50. Относительно развитія стиля однако, миніатюры и здѣсь также представляютъ самый лучшій источникъ *), хотя и онѣ не даютъ о немъ вполнѣ удовлетворительнаго понятія. Фантастическая и драматическая жизнь, на пр., выражающаяся въ миніатюрахъ XI и XII вѣка зачастую въ насильственныхъ, до уродства преувеличенныхъ тѣлодвиженіяхъ, странность многихъ композицій, примѣненіе тогдашняго костюма, даже къ изображеніямъ святыхъ, круглый типъ лица, съ очень мелочными подробностями, — все это можетъ быть существовало, но въ гораздо меньшей мѣрѣ въ монументальной живописи и отчасти лишь налетомъ, потому что церковному живописцу нельзя было какъ миніатюристу, дать своей кисти, подобной же воли и свободы. — Самыя значительныя произведенія по этой части, это миніатюры возникшія въ Германіи. Рядомъ съ упомянутыми Мюнхенскими и Бамбергскими рукописями временъ Генриха II, сохранились другія отъ XI и XII вѣка, характеризующія романскій стиль, со всѣхъ его сторонъ. Прежде всего, здѣсь слѣдуетъ указать на Евангеліе, изготовленное Эллингер'омъ, Тегернзескимъ аббатомъ, находящееся въ Мюнхенской придворной библ. **), въ которомъ изображенія Евангелистовъ показываютъ строгій рисунокъ, прямыя, простыя складки одеждъ, и старательное расцвѣченіе. Эллингеръ правилъ съ 1017 до 1048, и по художественнымъ предпріятіямъ, оставилъ по себѣ почетную память въ монастырѣ, въ которомъ подземная церковь имъ была расширена и расписана по сводамъ ***). Въ одной рукописи Плинія, нарисованныя на поляхъ изображенія упоминаемыхъ въ текстѣ животныхъ, какъ говорятъ, его работы; эти рисунки, въ которыхъ главнымъ образомъ требовалась вѣрная передача дѣйствительности, должны имѣть значеніе для исторіи искусства, если рукопись еще существуетъ. — Грубо исполнены картины, въ одномъ молитвенникѣ и одномъ сакраментаріи тогоже времени, находящихся въ королевск, парижской библ. †). Объ упадкѣ искусства въ первой половинѣ XII вѣка, свидѣтельствуетъ псалтырь Ноткера Лабео, (изъ Санкт'Галлена); о расцвѣтаніи искусства, къ исходу тогоже вѣка, другой псалтырь въ гамбургской городской библ. и одна рукопись въ Мюнхенѣ (изъ Зальцбурга) ††).

Въ XII вѣкѣ число украшенныхъ подобнымъ образомъ рукописей, значительно увеличивается. Въ нѣкоторыхъ, отдѣлка картинъ довольно небрежна, композиція бѣдна и не особенно замысловата; другія рукописи напротивъ, несмотря на строгое соблюденіе стиля, носятъ отпечатокъ спокойнаго, серьезнаго достоинства. Въ иныхъ опять, преобладаютъ рисунки перомъ и лишь нѣкоторыя части изображеній, слегка пройдены красками; въ другихъ замѣтны тщательно выдержанное расцвѣченіе и стараніе придать фигурамъ посредствомъ свѣта и тѣни, болѣе округлости и ихъ отдѣлить отъ фона.

---

*) О замѣчательномъ образчикѣ живописи на доскѣ, антепендіи (напрестольн. одеждѣ) въ Люнѣ (Люнебургѣ) см. Waagen, D. Kstbl. 1850. стр. 148.

**) Cod. lat. membr c. p. №. 31. — Museum въ прив. м. стр. 164.

***) Ср. Günthner, Geschichte der literar. Anst. in Baiern, стр. 192.

†) Waagen. въ пр. м. III стр. 268 и сл. особ. стр. 276. О баварскихъ рукописяхъ второй половины XI вѣка, но принадлежащимъ еще древнему стилю. У него же D. Kstblatt. 1850. стр. 129.

††) Waagen, D. Kstdbl. 1850 стр. 148.

Бо́льшая часть этихъ картинъ, именно, находящіяся въ евангеліаріяхъ, представляютъ вообще нѣкоторыя фигуры святыхъ и кромѣ того, лишь болѣе или менѣе богатый наборъ разнородныхъ орнаментовъ; однако, многія рукописи не лишены разнообразныхъ и своеобразныхъ изображеній и именно здѣсь, выказывается опять внутренняя, умственная работа художниковъ, въ болѣе или менѣе замѣчательныхъ аллегоріяхъ и символическихъ намекахъ. Очень любопытные примѣры этой стороны художественной символики, представляетъ великолѣпный евангеліарій, въ мюнхенской придворной библ., принадлежавшій Нидермюнстерскому монастырю въ Регенсбургѣ *). Въ началѣ этой рукописи видны различныя мистически аллегорическія изображенія, въ роскошной лиственной орнаментовкѣ и со многими девизами. Мы опишемъ одно изъ нихъ, представляющее побѣду надъ смертію, чрезъ крестную Христову жертву. Въ серединѣ картины I. Христосъ на крестѣ, ноги Его пригвождены къ подножію, двумя гвоздями; на Немъ красное одѣяніе, царская корона и священническая стола. Нѣсколько далѣе внизу, по обѣимъ сторонамъ крестнаго дерева, стоятъ, слѣва — vita (жизнь) женская фигура въ коронѣ украшенной крестомъ и въ богатой одеждѣ, съ поднятыми вверхъ лицемъ и руками; справа — mors (смерть), блѣдная, съ растрепанными волосами, лицо на половину закрыто, глубокая рана на шеѣ, тѣло полуобнаженное, она худо одѣта и готова упасть, съ изломаннымъ копьемъ и косою въ рукахъ. Драконъ, выходящій изъ древа какъ будто кусаетъ фигуру въ руку. По обѣимъ сторонамъ картины помѣщены мелкія изображенія: вверху Sol и Luna (солнце и луна) закрывающія свое лицо. Потомъ справа, новый завѣтъ, женская фигура въ коронѣ, съ побѣднымъ знаменемъ, и чашею евхаристіи на коронѣ; слѣва ветхій завѣтъ, скрывающій лицо за рамку картины, со свиткомъ закона и жертвеннымъ ножемъ въ рукахъ. Внизу справа, воскресшіе мертвецы; слѣва раздранная церковная завѣса. Далѣе въ рукописи стоятъ, передъ каждымъ Евангеліемъ изображенія соотвѣтствующаго ему евангелиста, вверху этихъ фигуръ, принадлежащіе имъ символы, внизу соотвѣтственно частоупомянутой символикѣ, изображеніе одной изъ четырехъ райскихъ рѣкъ, здѣсь въ образѣ нагой мужской фигуры съ урною. Живописное исполненіе всѣхъ картинъ очень чистое и въ рисункѣ проглядываетъ уже нѣкоторое пониманіе формъ. — Къ началу XII вѣка принадлежитъ отличный евангеліарій импер. библ. въ Парижѣ, въ которомъ многочисленныя картины отличаются начаткомъ выраженія и достоинства фигуръ, равно и искуснымъ рисункомъ и гармоніею цвѣтовъ. Фонъ здѣсь часто расписанъ на подобіе шахматъ, на пр. золотомъ и серебромъ, что потомъ часто встрѣчается, между тѣмъ какъ нѣсколько ранѣе, въ полувизантійскихъ картинахъ временъ Оттоновъ, преобладалъ фонъ представлявшій коверъ.—Близко сродственной этимъ нѣмецкимъ работамъ кажется, рукопись изъ Нидерландъ, находящаяся въ той же библіотекѣ и содержащая толкованіе С. Грегорія на книгу Іова. Душевное движеніе здѣсь передано мѣтко и разнообразно въ жестахъ; въ лицахъ мѣстами замѣтно выраженіе, у совопросниковъ они даже карикатурны.

*) B. N. 1. — Mussum въ пр. м. стр. 164.

Англійскія миніатюры за этотъ періодъ, какъ уже было замѣчено, положительно грубы и аляповаты; французскія первой половины XI вѣка, едвали лучше. Въ императ. парижской библ. хранятся подобнаго рода два молитвенника, одинъ изъ Сен'Дени, другой въ малый листъ, и двѣ Библіи, изъ которыхъ одна, въ 4 фоліантахъ, можетъ быть свидѣтельствуетъ о глубочайшемъ упадкѣ и крайней грубости искусства; фигуры начерчены въ безпорядочной путаницѣ, безо всякой соразмѣрности, то длинныя, то короткія и раскрашены грубо. Одна рукопись Апокалипсиса съ пророкомъ Даніиломъ, изготовленная вѣроятно въ началѣ XII вѣка близъ Бордо, отличается рядомъ чрезвычайно фантастическихъ изображеній; представленъ на пр. Вавилонъ, въ предзнаменованіе скорой погибели, опутанный двумя большими змѣями, образующими въ тоже время богато извивающуюся кайму и м. т. п. Исполненіе и здѣсь также грубѣе чѣмъ въ одновременныхъ нѣмецкихъ работахъ.

§ 51. Послѣ половины XII вѣка, въ живописи обнаруживается порывъ, о значеніи котораго, какъ было указано выше, опять таки только миніатюры способны дать ближайшее понятіе такъ какъ другіе остатки слишкомъ малочисленны и отрывочны. Послѣ долгаго времени почти незамѣтнаго успѣха, начиная съ X столѣтія, средній вѣкъ въ нѣсколько десятковъ лѣтъ двинулся къ высшей своей точки: наступала цвѣтущая пора церковной власти и рыцарства, высшаго развитія романтическаго настроенія въ жизни, поэзіи и изобразительномъ искусствѣ. Какія послѣдствія вышли для живописи, намъ покажетъ конечно лишь слѣдующій періодъ, но начатки должны уже теперь обратить наше вниманіе. Главнымъ основаніемъ для искусства является ближайшимъ образомъ, болѣе богатая внѣшняя обстановка жизни. Глазъ художника пораженъ теперь множествомъ окружающихъ его явленій, тщательно, хотя и съ нѣкоторой мелочной боязливостію приступаетъ онъ къ воспроизведенію отдѣльныхъ предметовъ съ ихъ особенностями и взаимной связью. Онъ старается намъ представить людей, какъ онъ ихъ видитъ вокругъ себя, различными по званію и состоянію, воиновъ въ блестящемъ вооруженіи и женщинъ въ пышныхъ нарядахъ; потомъ и бытъ людской, душевныя движенія какъ они проявляются и въ положеніи тѣла и въ выраженіяхъ, силу страстей и тихую грусть и несмотря на крайне скудныя художественныя пособія и полнѣйшее отсутствіе рѣшительной, глубокой живости, ему обыкновенно удается ясно и наглядно передать свою мысль. Фантастически-драматическое направленіе, начало котораго нами уже раньше усмотрѣно было, пріобрѣтаетъ теперь бо́льшее развитіе, многостороннѣйшее выраженіе и также, — вслѣдствіе художническихъ упражненій въ мірскихъ и преимущественно сказочныхъ предметахъ — болѣе широкое поприще. Съ истинно завидной наивностію изображаютъ живописцы событія священныя и мірскія, библейскія и легендарныя, поэтическія и историческія, обставляя ихъ костюмомъ того времени. Вмѣстѣ съ тѣмъ формы тѣла, мало по малу освобождаются отъ помянутыхъ выше архитектурныхъ условій, хотя все еще преобладаютъ романскіе мотивы, покрайней мѣрѣ видно стараніе схватить общее значеніе этихъ формъ въ ихъ органической связи. Узкія складки одеждъ замѣтно становятся соотвѣтственнѣе формамъ и движеніямъ тѣла; наконецъ представляются также не мало признаковъ стремленія къ красотѣ, пріятности и высшему идеальному достоинству. Въ послѣднемъ отношеніи

опять таки это направленіе къ благородству, указываютъ художественному чувству главнымъ образомъ типы, унаслѣдованные отъ христіанской древности; мѣстами попадаются даже очень вѣрно и красиво воспроизведенные сюжеты древнехристіанскаго искусства. Правда, рядомъ съ ними все еще встрѣчаются восторженно утрированныя положенія и движенія, такъ какъ живописецъ теперь; но чтобы то ни стало, старается наглядно передать свою мысль. Изображенія животныхъ, тамъ гдѣ требовалась точность, часто набросаны съ поразительной живостію, свидѣтельствующей о тогдашнемъ пристрастіи къ охотѣ; и съ другой стороны, когда дѣло шло о украшеніяхъ, какъ на пр. въ начальныхъ буквахъ, прилагалось всевозможное стараніе въ сочетаніи арабесковъ. Начальныя буквы, представляющія преемущественно поводъ къ подобнымъ фантастическимъ затѣямъ, довольно велики и часто замѣняютъ собою прочія изображенія, такъ какъ въ нихъ включались и фигуры и событія. Для заднихъ фоновъ теперь устанавливается на долго, очень красивая и прочная позолота.

Между рукописями о которыхъ слѣдуетъ здѣсь упомянуть, первое мѣсто можетъ быть принадлежитъ великолѣпному «hortus deliciarum», (вертограду утѣхъ), собранію извлеченій изъ отцовъ церкви, церковныхъ писателей и другихъ сочиненій, составленному къ исходу XII вѣка въ альзасскомъ монастырѣ Гоэнбургѣ и находящемуся теперь въ публичной Страсбургской библіотекѣ *). Эта рукопись украшена множествомъ миніатюрныхъ рисунковъ, служащихъ поясненіемъ къ тексту и содержащихъ отчасти священныя, отчасти аллегорическія изображенія, или житейскія сцены. Въ послѣднихъ особенно представлялся поводъ къ изображенію пестрой и разнообразной смѣси костюмовъ и нравовъ того времени. Вообще, (но особенно въ растянутыхъ аллегоріяхъ), композиція нѣсколько черствовата и требуетъ для точнѣйшаго разумѣнія во многихъ мѣстахъ пояснительныхъ приписокъ; но въ совокупности, въ фигурахъ святыхъ представленныхъ на древнехристіанскій манеръ, замѣтны величавое достоинство и спокойствіе и нѣтъ также недостатка въ поразительно смѣлыхъ и важныхъ мотивахъ собственнаго вымысла. Между послѣдними особенно отличается изображеніе женской фигуры, superbia, (гордости) сидящей въ богатомъ убранствѣ и развѣвающейся одеждѣ, верхомъ на конѣ на львиной шкурѣ и потрясающей копьемъ.

Своеобразная школа миніатюрной живописи, какъ кажется, въ это время образовалась въ вернебаварскихъ монастыряхъ. Картины которыми она украшала свои рукописи, состоятъ преимущественно изъ однихъ рисунковъ перомъ (въ такомъ видѣ однако, что части нагаго тѣла обыкновенно отдѣлены отъ одежды и даже различныя части послѣдней между собою, красными либо черными чернилами). Рѣдко можно встрѣтить другое расцвѣченіе въ фигурахъ, но зато фонъ картинъ вездѣ закрашенъ и окруженъ разноцвѣтнымъ бордюромъ. — Къ этимъ работамъ прежде всего принадлежитъ, составленная около 1200 г. Генрихомъ фонъ Вельдекъ, рукопись нѣмецкой Энеиды перешедшая изъ Баваріи въ корол. библ. въ Берлинѣ, гдѣ она донынѣ хра-

*) Ch. M. Engelhardt: Herrad von Landsberg, Aebtissin von Hohenburg oder S. Odilien im Elsass, и ея трудъ Hortus deliciarum. Съ 12 гравюрами въ листъ.

нится *). Въ многочисленныхъ картинахъ, представлены послѣдовательно упомянутыя въ поэмѣ событія. И эти изображенія замѣчательны по старанію которое рисовальщикъ употребилъ въ отдѣлкѣ костюмовъ и пр. по относительно чувства, формъ и благообразія они значительно уступаютъ картинамъ въ «hortus deliciarum»; нѣкоторыми дѣйствительно уродливыми формами, они даже напоминаютъ приведенныя выше Бамбергскія рукописи. Но въ другомъ отношеніи эти картины особенно важны для исторіи развитія нѣмецкаго искусства тѣмъ, что въ жестахъ дѣйствующихъ лицъ видна своеобразно выработанная мимика, представляющая вполнѣ ясно и наглядно состоянія бесѣдующихъ и выражающая довольно удачно различныя проявленія страсти. Когда на пр. приходилось изобразить тихое томленіе любви, либо плачъ по дорогихъ усопшихъ, горе и страданія превосходно выражены судорожнымъ ломаніемъ рукъ.

Несравненно важнѣе упомянутыхъ сейчасъ рисунковъ, изображенія другой рукописи, перешедшей изъ Наглерова собранія въ королевск. берлинск. библіотеку и принадлежащей къ тому же времени и тойже школѣ; содержаніе ея прекрасная нѣмецкая поэма Веринге'ра, діакона Тегернзескаго монастыря, о Богоматери **). Въ разсужденіи формъ, эти рисунки стоятъ на равной степени съ изобр. въ «hortus deliciarum» и даже превосходятъ ихъ въ отдѣльностяхъ кроткой прелестью и наивностію, которыя преимущественно высказываются въ тѣхъ картинахъ, гдѣ главнымъ образомъ требовалось выразить ясное, радостное настроеніе души, какъ на пр, въ группѣ блаженныхъ (въ видѣніи Пр. Дѣвы). Самаго высокаго достоинства однако, нѣкоторыя другія изображенія, въ которыхъ рисовальщику пришлось изобразить страстныя и преимущественно мучительныя движенія души. Здѣсь, несмотря на всю скудость средствъ, онъ съумѣлъ развернуть въ положеніяхъ, выраженіяхъ и драпировкѣ, такой своеобразный трагическій паѳосъ, что подобное явленіе въ такую раннюю пору искусства, дѣйствительно должно крайне удивлять. Замѣчательнѣйшія изъ такихъ картинъ, одно изображеніе отверженныхъ (также по видѣнію Пр. Дѣвы), скованныхъ другъ съ другомъ раскаленными цѣпями и обуреваемыхъ внутреннимъ страданіемъ; потомъ изображеніе плача вифлеемскихъ матерей по убіеніи ихъ дѣтей, гдѣ одна изъ нихъ раздираетъ на себѣ одежду, другая скорчившись сидитъ на землѣ опустивъ голову на руку, третья ломаетъ руки, четвертая въ сильномъ порывѣ воздѣваетъ руки къ небу, какъ бы обвиняя его въ ужасномъ происшествіи и такъ дал.

Какъ примѣры дальнѣйшаго развитія, къ приведеннымъ примыкаютъ рисунки монаха Шейернскаго монастыря, Конрада, замѣчательнаго по многимъ ученымъ сочиненіямъ, жившаго около половины XIII вѣка. Въ придворной Мюнхенской библіотекѣ хранятся нѣсколько рукописей изукрашенныхъ картинами его руки, въ числѣ которыхъ особенно важны Евангеліарій

*) См. Kugler: „Die Bilderhand-schrift der Eneide in der konigl. Bibl. zu Berlin". Museum 1836 № 36—38.

**) См. Kugler, разсужденіе: de Werinhero, saeculi XII monacho Tegernseensi etc.

и Лекціонарій *). Въ началѣ этой рукописи помѣщены нѣсколько большихъ апокалипсическихъ изображеній, потомъ двѣ замѣчательныя легенды въ нѣсколькихъ рядахъ мелкихъ картинъ, (содержаніе одной изъ нихъ составляетъ исторія епископа Ософила, самое древнѣйшее, нѣмецкое преданіе о Фаустѣ), наконецъ нѣсколько картинъ изъ священной исторіи. Очертанія въ этихъ картинахъ хотя и проведены не съ той твердостію и опредѣленностію, какъ въ упомянутыхъ выше рисункахъ, но зато здѣсь еще замѣтнѣе чувство естественности формъ, движенія свободнѣе, драпировка легче, сообразнѣе съ тѣлосложеніемъ и расположена въ величаво мягкихъ и благородныхъ линіяхъ.

Одна изъ замѣчательнѣйшихъ картинныхъ рукописей за этотъ періодъ, но принадлежащая другой школѣ, это псалтырь написанный для ландграфа Германна Тюрингенскаго (около 1200 г.) и принадлежавшій нѣкогда Вейнгартенскому монастырю, теперь въ королевск. частной библ. въ Штуттгартѣ **). Находящіяся въ немъ картины, миніатюры чрезвычайно чистой работы и отдѣлки. Стиль ихъ существенно также соотвѣтствуетъ формамъ того времени, которыя здѣсь однако возведены въ изображенія торжественнаго достоинства и строгость ихъ часто умѣряется отраднымъ образомъ своеобразной мягкостію и наивностію; можно даже встрѣтить въ нѣкоторыхъ головахъ, (особенно въ головѣ Христа), черты идеальной красоты, тѣмъ болѣе поражающей что въ другихъ произведеніяхъ того времени головы обыкновенно весьма еще писаны безъ жизни и некрасивы. — Въ началѣ этой рукописи помѣщенъ мѣсяцесловъ, въ которомъ при каждомъ мѣсяцѣ изображены, соотвѣтствующій ему святой и также сельская сцена для характеризованія мѣсяца — эти предметы, встрѣчаются еще въ XII вѣкѣ на пр. на церковныхъ порталахъ; занятія изображенныхъ лицъ и ихъ костюмы носятъ совершенно сѣверный отпечатокъ и этимъ подтверждается что картины по происхожденію принадлежатъ туземной школѣ. За тѣмъ слѣдуютъ, въ псалмахъ уже, различныя изображенія, Крещеніе Христово, Его жертвенная смерть, сошествіе Его въ адъ, Вознесеніе и т. д.; въ этихъ картинахъ проглядываютъ превосходные мотивы, особенно въ томъ изображеніи, гдѣ возлѣ распятаго Спасителя представлены Іоаннъ и Божія Матерь въ задумчиво грустномъ положеніи. Потомъ слѣдуетъ литанія, надъ которою въ верхней половинѣ листовъ, помѣщены поясныя изображенія святыхъ и княжескихъ лицъ; въ главѣ послѣднихъ поставлены поясные портреты ландграфа Германна и его жены Софіи, въ которыхъ, какъ замѣчательный примѣръ по тому времени, удачно разрѣшено стремленіе къ индивидуальному, портретному представленію. Евангеліаріи изъ Майнца, находящіяся въ придворной Ашаффенбургской библіотекѣ, какъ говорятъ, сроднѣ вышеописанному псалтырю по многочисленнымъ и отличнымъ миніатюрамъ.

Другія рукописи носящія болѣе или менѣе тотъ же стиль, не рѣдкость въ

*) Мюнхенск. библ. Cod. lat. membr. c. p. № 7, b, c; № 13, a. — Museum, 1834, № 21 стр. 165.

**) Museum, въ пр. м. № 13, стр. 97. — Cp. Dibdin; a bibliographical, antiquarian etc. tous in France and Germany, III. стр. 158.

Германіи. Евангеліарій изъ СанГодегарда въ Гильдесгеймѣ, нынѣ въ соборной библ. въ Трирѣ (въ Кессельштатск. завѣщ. V) отличается чрезвычайно фантастическимъ украшеніемъ начальныхъ буквъ, представляющихъ кромѣ драконовъ, дикихъ людей, кентавровъ и т. д. еще въ мелкихъ медальонахъ историческія сцены: другой еще превосходнѣйшій Евангеліарій въ томъ же собраніи (около 1200 г.; Кессельш. зав. II), отчасти напоминаетъ манеромъ Hortus deliciarum, отчасти Вейнгартенскій псалтырь, и обнаруживаетъ напр. въ изображеніи страшнаго суда, въ группахъ вопіющихъ отверженныхъ, величаво оживленное уже чувство и пониманіе нагаго тѣла. Тамъ же хранятся еще четыре другіе Евангеліарія (Кесс. зав. IV, VII, VIII, IX), еще отъ XII вѣка и болѣе грубой работы, съ признаками даже англосаксонскаго вліянія въ деталяхъ. — Въ имп. Парижской библ. хранятся майнцскій архіерейскій служебникъ 1183 г.; псалтырь начала XIII вѣка, также изъ Германіи и три рукописи изъ Нидерландъ, Библія, мисса и латинскій переводъ Іосифа Флавія, въ которыхъ тонкая отдѣлка красокъ и тѣней и живописно выполненныя отдѣльности указываютъ на раннее развитіе въ Нидерландахъ чувства колорита. Въ начальныхъ буквахъ перевода Іосифа встрѣчаются уже нѣкоторыя изъ тѣхъ вольныхъ изображеній, которыя впослѣдствіи такъ пришлись по вкусу нидерландскому юмору, напр. оселъ которому мужская фигура подаетъ арфу.

Во Франціи, гдѣ XII вѣкъ обнимаетъ въ себѣ, быстрое развитіе государства, возникновеніе городовъ, высочайшій цвѣтъ провенсальской поэзіи и начало готической архитектуры, можно бы было ожидать и въ живописи нѣкотораго успѣха. Для миніатюрной живописи въ особенности, долженъ бы былъ имѣть важное значеніе возникавшій Парижскій университетъ, какъ средоточіе всего книжнаго дѣла. Однако оказывается, что принадлежащія безсомнѣнно второй половинѣ XII и началу XIII вѣка рукописи въ имп. парижск. библ. (Библія, Клюнисская лѣтопись, псалтырь, и въ арсеналской библіотекѣ: молитвенникъ матери св. Людовика), не имѣютъ особенной важности. — Въ одновременныхъ англійскихъ миніатюрахъ, (въ двухъ Библіяхъ), той же импер. библ. композиціи довольно вялы и бездушны, когда основаніе ихъ не составляютъ прежніе образцы; рисунокъ схематичнѣе какъ въ предидущемъ періодѣ, краски напротивъ такъ хороши и разнообразны, какъ ни у какой другой націи того времени; преимущество которое доведено до высшаго своего развитія въ начальныхъ буквахъ одной большой библіи въ библ. с. Женевьевы въ Парижѣ *).

§ 52. Изображенія на доскахъ романскаго стиля, потому уже очень рѣдки, что для украшенія престоловъ не употреблялись еще живописныя изображенія, но почти сплошь лишь скульптурныя работы, именно великолѣпныя золотыя и серебряныя чеканныя плиты; для домашняго моленія вѣроятно были въ ходу работы изъ слоновой кости. Первый поводъ къ живописнымъ

*) О борьбѣ проснувшагося вновь стремленія къ естественности, противъ фантазерства, свидѣтельствуютъ тѣ, такъ называемые „Бестіаріи“ (книги съ изобр. животныхъ) въ Кембриджской университетской библіотекѣ. Рядомъ съ кентаврами и др. баснословными тварями, истинный характеръ животныхъ часто схваченъ чрезвычайно мѣтко. Рукописи принадлежатъ въ XII и началу XIII вѣка. — Ср. Waagen въ пр. м. II стр 530.

изображеніямъ на доскахъ представился, когда потребовалось расписать въ благолѣпномъ видѣ, деревянныя половинки (ostia), которыми обыкновенно прикрывались напрестольные рельефы; но при расписвкѣ металлическихъ частей работы, къ сожалѣнію очень часто уничтожаемы были самыя половинки. Въ часовнѣ с. Николая въ Вормсскомъ соборѣ еще находятся двѣ такія, на которыхъ изображены нѣкоторые святые по рельефно узорчатому, позолоченному мѣловому грунту; это простыя, спокойныя фигуры, которыя по стилю, можно отнести къ началу XIII вѣка *). — „Другая икона романскаго стиля, изъ монастыря СанктъВальбургъ въ Сѣверѣ; теперь въ мѣстномъ Мюнстерскомъ музеумѣ, представляетъ I. Христа сѣдящаго на радугѣ съ четырьмя святыми, по двое съ каждой стороны" **). Отдѣльные разбросанные остатки подобнаго рода найдутся вѣроятно, при тщательномъ изслѣдованіи и въ иныхъ еще мѣстахъ.

§ 53. О другихъ близко сродственныхъ живописи родахъ искусства, ковровыхъ тканяхъ, эмалевыхъ работахъ и живописи на стеклѣ, мы можемъ здѣсь привести лишь вкратцѣ главные факты.

Христіанское храмоздательство издавна заботилось о возможнѣйшемъ блескѣ завѣсъ у дверей, напрестольныхъ одеждъ, стѣнныхъ ковровъ и священнослужительскихъ облаченій. Въ біографіяхъ прежнихъ папъ, собранныхъ подъ именемъ Анастасія библіотекаря, упомянуто множество обѣтныхъ приношеній подобнаго рода, но рѣдко возможно въ данномъ случаѣ рѣшить, о чемъ идетъ рѣчь, о фигурахъ ли, или только орнаментахъ, о тканыхъ или только вышитыхъ работахъ. Первое можно предположить, въ тѣхъ случаяхъ, когда одна и таже простая фигура повторяется много разъ, когда на пр. на облаченіи встрѣчаются одни только львы, или грифы, или орлы и единороги и пр. (Cp. Anast. Bibl. 103, 107, особенно 111: Vela serica aquilata, vela serica leonata, въ 885 г.). Вѣроятно ткацкой работою занимались мужчины, вышиваніемъ преимущественно женщины, большей частію монахини, потомъ въ первомъ дѣлѣ, по причинѣ затруднительной техники, въ началѣ производили лишь очень простые рисунки, въ двухъ, трехъ тонахъ, между тѣмъ какъ посредствомъ вышиванія, давно уже производились разноцвѣтными шелками и золотомъ самыя богатыя композиціи. О вытканныхъ фигурахъ на сѣверѣ, первыя ясныя указанія мы встрѣчаемъ въ X вѣкѣ; въ монастырѣ с. Флорента въ Сомюрѣ, около 985 г. монахи ткали изъ шерсти, такъ назыв. дорсаліи (пашенья), на которыхъ находились красныя птицы и другія животныя на бѣломъ фонѣ, а спустя 40 лѣтъ въ Поатье существовала фабрика для тканей, которая получала заказы даже изъ Италіи. Въ XI вѣкѣ перешли уже отъ изображеній животныхъ къ священнымъ исторіямъ и изображеніямъ императоровъ и королей, хотя эти предметы на тканяхъ выходили очень неуклюжими. Вѣроятно что подобные куски тканей не рѣдко

*) О росписи подобныхъ звѣриныхъ половинокъ на престолахъ ср. Theophilus presbyter, lib. I. cap. 17. Очень часто довольствовались простой окраской, особенно на малоцѣнныхъ напрестольныхъ изображеніяхъ, середнее поле которыхъ состояло лишь изъ каменныхъ изваяній или рѣзьбы изъ дерева.

**) Cp. Becker „Über die altdeutschen Gemälde aus dem ehemal. Augustinerkloster St. Walburg zu Soest". Museum 1835, № 47, S. 374.

получали окончательную отдѣлку посредствомъ вышитыхъ на нихъ украшеній. Есть также указанія, судя по которымъ, фигуры набивались только красками по ткани, какъ напр. на изготовленномъ въ 1031 г. облаченіи изъ синей шелковой матеріи, с. Стефана Венгерскаго (теперь въ хранилищѣ драгоцѣнныхъ богослужебныхъ и церковныхъ предметовъ въ Вѣнѣ*). Но всѣ извѣстные по великолѣпію предметы были вышитые и часто работы царскихъ рукъ. Во второй половинѣ X вѣка упомянутая Гедвига Швабская подарила въ любимый свой монастырь Санкт-Галленскій, священное облаченіе, на которомъ золотомъ было вышито обученіе филологіи съ Меркуріемъ, по сатирикону Марціана Капеллы, который, какъ послѣдній изъ римскихъ изящныхъ писателей, составлялъ непремѣнную принадлежность книгохранилищъ въ среднихъ вѣкахъ. Императоръ Оттонъ III послалъ плащъ съ изображеніями изъ Іоаннова Откровенія, вѣроятно вышитый настоятельницею Кведлинбургской Матильдою. Адельгейда супруга Гюгона Капета, вышила для с. Дени облаченіе, на которомъ представленъ былъ кругъ земной (orbis terrarum), а для с. Мартина Турскаго другое, съ изображеніемъ назади, Христа сѣдящаго на престолѣ надъ Херувимами и Серафимами, а на груди, агнца Божія между знаками четырехъ евангелистовъ **). Въ XI вѣкѣ супруга и сестра императора Генриха II, Кунигунда и Кизелла, обладали значительнымъ искусствомъ въ этомъ родѣ работъ. — Существуетъ еще работа самыхъ большихъ размѣровъ, доказывающая по крайней мѣрѣ, на какія задачи иногда отваживалось тогдашнее вышиваніе: это такъ назыв. «tapisserie de Bayeux» (въ собраніи художеств. и древн. предметовъ города Байё). Это полотнище въ 210 футовъ длиною и 19 дюймовъ вышиною, вѣроятно предназначавшееся для фризоваго украшенія, на которомъ изображена вся исторія завоеванія Англіи Норманнами въ нѣсколько сотъ фигуръ съ пояснительными приписками. Событіе изложено послѣдовательно, шагъ за шагомъ, съ необыкновенной наивностію, подобно рельефу; стиль въ отдѣльныхъ частяхъ, на сколько о немъ можно судить по небольшимъ рисункамъ***), соотвѣтствуетъ стилю западныхъ миніатюръ XI вѣка. Двойной бордюръ составленъ изъ украшеній, животныхъ и птицъ, а далѣе, послѣ битвы при Гастингсѣ, изъ труповъ англосаксонцевъ и т. п. Исполненіе этой работы нѣкоторые приписываютъ королевѣ Матильдѣ, супругѣ Вильгельма Завоевателя († 1083), другіе императрицѣ Матильдѣ, дочери Генриха I, англійскаго. Во всякомъ случаѣ, судя по этому единственному въ своемъ родѣ памятнику, мы можемъ составить себѣ понятіе о другихъ ковровыхъ работахъ, украшавшихъ стѣны церквей и дворцовъ и представлявшихъ вѣроятно большею частію, не одни лишь орнаменты, но также и фигуры. — Отъ германскихъ произведеній въ этихъ различныхъ родахъ, теперь уже осталось немного. Какъ при-

---

*) См. Fiorillo въ прив. м. I. 239 и D'Agincourt, Malerei, Taf. 168. По мнѣнію Eberic-David, въ пр. м. стр. 106 искусство, тисненія матерій, являющееся здѣсь за 400 лѣтъ до изобрѣтенія гравированія на деревѣ, стало извѣстно западу по сирійскимъ коврамъ.

**) Ср. Helgaldi vita Roberti regis у Дюшена IV стр. 68.

***) Мм. пр. у D'Agincourt, Malerei Taf. 167.

мѣръ высокаго прогресса искусства къ концу XII вѣка, важны остатки тканыхъ ковровъ, хранящихся въ Цитрѣ Квелинбургскаго собора. Они относятся къ времени настоятельницы Агнии (около 1200 г.), которая вытекала ихъ собственноручно съ своими инокинями, для украшенія клиросныхъ стѣнъ помянутой церкви; на нихъ представлены библейскія событія аллегорическаго содержанія: обрученіе Меркурія съ филологіею, (опять по Марціану Капеллѣ). Стиль рисунка въ этихъ изображеніяхъ не одинаковый, (образцы очевидно были нарисованы различными руками): нѣкоторыя исполнены въ манерѣ тогдашняго времени, другія обнаруживаютъ въ отдѣльныхъ фигурахъ признаки такой красоты формъ, такой пропорціональности тѣлосложенія и художественнаго и достойнаго расположенія драпировки, (и нисколько именно по особенностямъ тѣхъ древнехристіанскихъ образцовъ), — что намъ дѣйствительно кажется, будто передъ нами искусство, близкое къ своему совершенству *). Въ Гальберштадскомъ соборѣ находятся также ковры съ тканными библейскими изображеніями романскаго стиля **), но рисунокъ въ нихъ несравненно грубѣе. — Объ общей массѣ тканыхъ и вышитыхъ матерій, которыя выставляемы были въ торжественные дни въ какомъ нибудь большомъ соборѣ, намъ дастъ понятіе майнцская хроника епископа Конрада ***). Около половины XII вѣка соборъ въ Майнцѣ обладалъ такимъ количествомъ краснаго сукна, что имъ можно было обтянуть всю внутренность храма сверху до низу; потомъ стѣнными коврами и другими, для покрыванія сидѣній, съ шитьемъ дивнаго изящества; сверхъ того коврами для ногъ и подушекъ подъ колѣни; престолы были обтянуты парчами, изъ которыхъ одна стоила по содержанію золота, до 100 марокъ; изъ священническихъ ризъ было много шелковыхъ и бархатныхъ съ золотомъ и драгоцѣнными камнями, между прочими одна фіолетовая съ бахрамой, маленькими лунами, звѣздами изъ золота, которая тяжестью своею подавляла самаго сильнаго человѣка и пр. — Къ несчастію, именно это несмѣтное богатство металла и множество вставленныхъ драгоцѣнныхъ камней и жемчугу, были причиною уничтоженія самыхъ отличнѣйшихъ вышитыхъ работъ, и здѣсь опять таки драгоцѣнный матеріалъ оказался злѣйшимъ врагомъ художественнаго произведенія.

§ 34. Финифтяная работа менѣе касается нашего предмета, потому что она примѣнялась почти только въ орнаментахъ, на фризахъ, фонахъ и пр. напрестольныхъ одеждахъ и ковчегахъ съ мощами, тогда какъ фигуры изображались пластикою или въ очень простыхъ очеркахъ. Но что со временъ Римлянъ финифтяное дѣло осталось въ употребленіи въ Галліи, что имъ постоянно занимались, это можно съ вѣроятностію предположить по найденному въ Турне мечу и по украшеніямъ на плащѣ франкскаго короля Хильдерика (отца Клодовига), представляющимъ красные стеклянные плавы на золотомъ фонѣ; и упомянутая уже выше надгробная плита Фредегунды,

*) Управленіе названной настоятельницы, вообще отличается замѣчательнымъ процвѣтаніемъ искусства, какъ это напр. видно по одному ковчежцу для мощей изъ слоновой кости съ отличными фигурами апостоловъ; на его днѣ, — серебряной пластинкѣ съ чернью, — находится имя и изображеніе Агнессы, съ припискою, что ковчегъ исполненъ по ея заказу.

**) Museum, 1833, № 7. стр. 53.

***) Напр. у Beatus Rhenanus, res german. etc.

нѣкоторымъ образомъ составляетъ нѣчто среднее между мозаикою и финифтью. Однако лишь послѣ Карловингової эпохи, въ этой отрасли художества замѣчается повидимому новое движеніе, безъ сомнѣнія возбужденное Византіею; покрайней мѣрѣ съ этихъ-то поръ начинаютъ опять появляться работы съ достовѣрнымъ обозначеніемъ года, да и самая техника западной финифти, совершенно сходна, особенно въ глубокихъ блестящихъ цвѣтахъ, съ настоящей византійской (напр. на доскѣ С. Марка), хотя и наведеніе грубовато и неискусно. Иногда встрѣчаются металлическія фигуры романскаго стиля, обложенныя сплошь либо отчасти, финифтяными красками. Окрестности Лиможа еще съ раннихъ поръ стали средоточіемъ всего финифтянаго производства. Судя по значительному числу подобныхъ работъ въ нижне-прирейнскихъ областяхъ, вѣроятно и тамъ процвѣтала эта отрасль искусства.

§ 55. Наконецъ XII вѣкъ произвелъ также древнѣйшія изъ существующихъ еще произведеній живописи по стеклу *). Происхожденіе этаго рода художества до сихъ поръ еще покрыто непроницаемымъ мракомъ, потому что невозможно опредѣлить, давно ли на пр. извѣстны были начатки его, т. е. подборъ разноцвѣтныхъ стеколъ, съ примѣненіемъ ихъ для нѣкоторыхъ декоративныхъ цѣлей и пр. прежде нежели открыли тайну всѣхъ болѣе важныхъ цвѣтовъ и ими стали воспользоваться для составленія фигуръ и цѣлыхъ композицій. Нѣкоторыя цвѣтныя стекла можетъ быть были уже въ употребленіи еще со временъ римскаго владычества и мы узнаемъ на пр. изъ Анастасія, что при папѣ Львѣ III (около 800 г.) клировая ниша въ Латеранѣ, снабжена была цвѣтными стеклами, въ такую пору, когда еще не могло быть въ помнѣ о живописи на стеклѣ **). Самое древнѣйшее свидѣтельство, на которое обыкновенно ссылаются относительно живописи по стеклу, письмо Тегернзеескаго аббата Гоцперт'а (983—1001) къ одному графу Арнольду, въ которомъ послѣднему приносится благодарность за то, что онъ снабдилъ разноцвѣтными стеклами (discolorum picturarum vitra) окна монастырской церкви, которыя дотолѣ закрываемы были завѣсами, — но въ строгомъ смыслѣ, на тогдашнемъ языкѣ, тутъ рѣчь идетъ лишь о разноцвѣтности; тоже самое можно сказать о другомъ свидѣтельствѣ Ософила Пресвитера, описывающаго приготовленіе различныхъ стеколъ, такъ какъ этаго писателя, вмѣсто IX и X вѣка, относятъ къ началу XIII. При всемъ томъ, помянутое сейчасъ письмо, въ связи съ нѣкоторыми другими документами очень важно. Мы узнаемъ, что тотъ-же аббатъ Гоцпертъ, вѣроятно вслѣдствіе Арнольдова пожертвованія, устроилъ около Тегернзее стекляный заводъ, который вскорѣ сталъ получать заказы также изъ дру-

*) Ср. M. A. Gessert, Gesch. d. Glasmal. u пр. von ihrem Ursprung bis auf die neueste Zeit. 1839 in 8. Fiorillo, I. стр. 197 и сл. и въ пр. м. Emeric-David, въ пр. м. стр. 79. — Kunstblatt, 1842, № 101 и сл. и 1843, № 102 и сл. (Thévenot: über Ursprung, etc. der Gl. in Frankreich.)

**) Emeric David въ п. м. полагаетъ что въ X в. окны церквей имѣли сплошь цвѣтныя стекла, мы оставляемъ это мнѣніе безъ дальнѣйшаго изслѣдованія. Приведенное тамъже мѣсто изъ (составленной въ 1052 г.) хроники St. Bénigne въ Дижонѣ, называющее стекловисное изображеніе мученичества с. Пасхазія, весьма древнимъ, повидимому вставка позднѣйшаго времени.

гихъ мѣстъ; — весьма вѣроятно, что и тамъ изготовляемы были стекла различныхъ цвѣтовъ и такимъ образомъ уже не трудно сталъ переходъ къ болѣе или менѣе полной стеклянной мозаикѣ. Если тогдашнее время относительно живописи удовлетворялось самымъ простымъ, т. е. одними контурами и мало оттѣненными цвѣтами, ему также можно было довольствоваться относительно фигуръ этихъ оконъ, главными чертами и простыми цвѣтами. Въ началѣ, куски стекла вѣроятно были малы и свинцовая оправа довольно груба, такъ какъ и два вѣка уже спустя, техника въ этомъ отношеніи мало подвинулась впередъ. — Во всякомъ случаѣ надо полагать, что рѣшительный шагъ къ составленію фигуръ сдѣланъ былъ еще въ XI вѣкѣ. Къ такому заключенію насъ справедливо приводитъ, рядъ большихъ историческихъ стеклописныхъ изображеній, которыя исполнены были по волѣ аббата Сюжера, въ новоотстроенной Сенъ Денисской церкви, около половины XII в. художниками, призванными изъ разныхъ странъ; предпріятіе предполагавшее долгій и рѣшительный навыкъ. Въ приведенномъ выше сочиненіи онъ описываетъ содержаніе двухъ оконъ; тамъ были представлены въ различныхъ отдѣленіяхъ, ветхозавѣтныя событія съ символическими намеками на новозавѣтныя; потомъ и апостолъ Павелъ, приводящій въ движеніе мельницу, между тѣмъ какъ пророки приносятъ ему кули съ зерномъ. Въ немногихъ уцѣлѣвшихъ остаткахъ, фигуры неуклюжи и неправильны по рисунку и напоминаютъ tapisserie de Bayeux, орнаменты за то превосходны. Другія окна этой церкви, на которыхъ были представлены подвиги рыцарей крестовыхъ походовъ, взятіе Никеи, Іерусалима и пр. также какъ полагаютъ, принадлежали къ времени Сюжера. Особенный мастеръ имѣлъ надзоръ надъ этими великолѣпными работами, которыя повидимому дѣйствительно превосходили все прежде бывшее. Почти того же времени четыре окна въ соборѣ въ Буржѣ. — Однако вскорѣ послѣ Сюжера, строгимъ цистерціанскимъ монахамъ пришлось уже ратовать противъ распространившейся роскоши цвѣтныхъ оконъ.

Изъ нѣмецкихъ работъ романскаго стиля, существуютъ еще стеклописныя изображенія въ Аугсбургскомъ соборѣ; они занимаютъ южныя окна средняго корабля и представляютъ фигуры святыхъ. Дальнѣйшіе успѣхи въ этой отрасли возможны были только въ слѣдующемъ столѣтіи, когда вмѣстѣ съ готической архитектурою установилась также форма широкихъ и высокихъ оконъ.

Рядомъ съ романскимъ стилемъ, котораго дотолѣ придерживались, въ Германіи возникаетъ еще до половины XIII вѣка, другой, который вскорѣ становится господствующимъ. Но въ миніатюрахъ рукописей, составленныхъ въ монастырской глуши, чуждой нововведеніямъ, и воспроизведенныхъ по древнѣйшимъ образцамъ, еще долго, до конца XV вѣка, удержался прежній старинный стиль. Этотъ фактъ подтверждается многими свидѣтельствами *).

*) Публичн. библ. въ Штуттгартѣ, Bibl. 4, № 40. — Придворн. Мюнхенск. библ. Cod. lat. membr. c. p. № 39; 40, a; 42; 49; 63; 84. — Ср. Museum, 1834, № 12, стр. 89; № 21, стр. 165.

§ 56. Въ заключеніе слѣдуетъ вкратцѣ упомянуть о двухъ мужахъ первой поры средняго вѣка, писавшихъ о искусствѣ, хотя они о стиляхъ и школахъ живописи не сообщаютъ никакихъ свѣдѣній; но о нихъ такъ часто упоминалось при изслѣдованіяхъ древности живописи масляными красками, что намъ нельзя ихъ совершенно обойти.

Старѣйшій, Пеклій. Его рецептурная книга: »liber de coloribus et artibus Romanorum«, можетъ быть отнесена еще къ восьмому, либо девятому вѣку; въ ней помѣщены въ стихахъ и въ прозѣ, почти одни только технически наставленія, которыми вполнѣ руководствовались еще въ концѣ позднеримской эпохи, перемѣшанныя съ нѣкоторыми суевѣріями и магическими формулами, отзывающимися болѣе темными временами *).

Несравненно важнѣе сочиненіе Теофила Пресвитера: diversarum artium schedula **), авторъ котораго, несмотря на второе заглавіе: tractatus Lombardicus, безъ сомнѣнія былъ нѣмецъ. Тогда какъ первый издатель Лессингъ, его считаетъ тождественнымъ съ знаменитымъ Санкт' Галленскимъ Тутило, жившимъ въ концѣ IX вѣка, въ настоящее время почти доказано что авторъ этого сочиненія слѣдуетъ искать въ началѣ XIII вѣка***). Это сборникъ правилъ для золотыхъ дѣлъ мастеровъ, ваятелей и живописцевъ, въ которомъ притомъ отведено значительное мѣсто описанію приготовленія красокъ для живописи на стеклѣ. Относительно употребленія масла, послѣ точныхъ словъ Теофила, нѣтъ сомнѣнія, что оно въ то время употреблялось покрашеной мѣрѣ въ живописи на доскахъ; но злѣсь повторяется почти тоже, что было съ остроконечнымъ сводомъ; — тогда какъ этотъ послѣдній уже существовалъ задолго до появленія извѣстнаго стиля остроко-

---

*) Впервые (и сколько намъ извѣстно, нигдѣ болѣе), сообщено R. E Raspe: a critical essay on oilpainting. London 1781 in 4, гдѣ Пеклію посвящены 19 страницъ. Его шестистопные стихи довольно плохи, но все еще не въ средневѣковомъ мэнерѣ; въ самомъ началѣ онъ жалуется на трудность подержанія римскую технику, послѣ паденія римскаго образованія. Самый позднѣйшій писатель, которато онъ приводитъ Исидоръ Севильскій (VII вѣка). Розъ и занятіе его неизвѣстны; о византійскомъ вліяніи нѣтъ слѣдовъ. (Правда, о стѣнной живописи и мозаикѣ онъ не упоминаетъ). О маслѣ, какъ связующемъ веществѣ, говорится лишь въ послѣднихъ двухъ главахъ, а онѣ-то именно, можетъ быть прибавлены въ позднѣйшее время. Послѣдняя глава, объ окрашиваніи и подѣлываніи подъ мраморъ колоннъ, занимательна по отношенію къ полихроміи. Какъ извѣстно въ нѣкоторыхъ германскихъ церквахъ переходнаго стиля, колонны раскрашены, или были раскрашены подъ мраморъ.

**) Впервые у Lessing Beitrage zur Gesch. und Literatur, (Sechster Beitrag) Braunschweig 1781. стр. 291 и сл.—Въ отрывкахъ по другимъ рукописямъ у Raspe и пр м.—Новѣйшее изд. съ французск. переводомъ графа D'Escalopier: Théophile, prêtre et moine, Paris 1843. in 4. — Въ одной рукописи къ имени автора прибавлено Rogerus. Главныя мѣста о маслѣ находятся lib. 1. cap. 18 и cap. 23; въ первомъ говорятся только о простомъ окрашиваніи; во второмъ авторъ упрекается, что только тогда съ успѣхомъ можетъ быть употреблено масло, когда оно способно сохнуть на солнцѣ, иначе всегда придется долго ждать, пока можно будетъ наложить другую краску (на пр. въ тѣняхъ). Кто желаетъ скорѣе писать, пусть вмѣсто масла употребитъ сокъ изъ вишневаго дерева либо сливы и яичный бѣлокъ. Ср. также cap. 25. Вѣроятно вездѣ подразумѣвается льняное масло. — Кое гдѣ встрѣчаются еще позднесредневѣковыя рецептурныя книги подобнаго содержанія.

***) См. въ Didron Annales archéologiques, Мартовскую книжку 1846 статью Abbé Texier, l'orfévrerie au moyen âge, гдѣ это опредѣленіе оправдывается предполагаемымъ въ сочиненіи общимъ положеніемъ искусства.

нечныхъ сводовъ, такъ точно и живопись масляными красками, сама по себѣ не имѣла значенія, пока краскамъ ея еще недоставало того прочнаго глубокаго блеска, который одинъ способенъ представить предметы въ ихъ дѣйствительномъ видѣ. А эта заслуга на вѣки упрочена за фландрской школою, хотя бы химическимъ анализомъ и доказано было присутствіе масла въ сотняхъ древнѣйшихъ италіанскихъ и сѣверныхъ картинъ.

IV. Готическій стиль.

A. Отъ XIII до исхода XIV вѣка: эпоха строгаго стиля.

§ 57. Въ XIII вѣкѣ, въ сѣверномъ искусствѣ выступаетъ новый стиль, отличающійся отъ прежняго. Окончѣлость, строгость, важность, наслѣдованныя отъ старины формы исчезаютъ и уступаютъ мѣсто болѣе мягкому начертанію и своеобразному изгибу линій. Фигуры теряютъ свой спокойный видъ и угловатыя движенія и принимаютъ въ положеніяхъ и выраженіяхъ что-то граціозное; складки спускаются мягкими, длинными линіями и массами; лица получаютъ оттѣнокъ пріятнаго, часто сентиментальнаго выраженія, которое нѣсколько изысканно, вообще однако передано просто и наивно. Это начатокъ новаго художественнаго направленія, и обнаженіе субъективнаго чувства художника, которое стремится заявить себя въ изображаемыхъ лицахъ, или безсознательно ихъ проникаетъ. Это то же начало, которое составляетъ основаніе италіанскаго искусства въ XIV вѣкѣ, (о чемъ будетъ говорено въ слѣдующемъ отдѣлѣ). Если оно въ сѣверномъ искусствѣ ранѣе стало господствующимъ, причиною тому тогдашній общій культурноисторическій бытъ по-сю сторону альпъ. Здѣсь, (т. е. преимущественно во Франціи, Англіи, Нидерландахъ и Германіи), около начала XIII вѣка, расцвѣтаетъ тотъ романтическій элементъ который, проникая жизнь во всѣхъ ея направленіяхъ, заявляетъ себя, съ одной стороны, въ многочисленныхъ произведеніяхъ самобытной народной поэзіи, съ другой преимущественно въ возникающемъ новомъ, такъ называемомъ, готическомъ архитектурномъ стилѣ, которому ближайшимъ образомъ соотвѣтствуетъ стиль этаго новаго направленія въ живописи. Въ типически повторяющемся законѣ образованія формъ, обнаруживается чувство, сходное съ тѣмъ, которое сказывается въ характерѣ тогдашняго зодчества. Вообще и здѣсь слѣдуетъ замѣтить, что въ эту пору живописная сторона относительно большей живости, индивидуальности изображеній, также еще занимаетъ второстепенное мѣсто и что упомянутыя качества высшаго свойства, въ болѣе обширныхъ размѣрахъ встрѣчаются,

развѣ только въ самыхъ лишь послѣднихъ произведеніяхъ этого стиля, уже къ исходу XIV вѣка и наконецъ, что вмѣсто нихъ скорѣе преобладаетъ законъ архитектурной симметріи. Іерархическій духъ, какъ побѣдитель міра, искалъ въ то время и находилъ для себя, полное художественное выраженіе въ громадныхъ соборахъ. Ваяніе и живопись могли здѣсь развернуться во всемъ блескѣ, но эти художества находились въ отношеніи полнѣйшей зависимости отъ зодчества и скорѣе требовалось ихъ содѣйствіе къ общей цѣли, нежели развитіе изъ собственныхъ, внутреннихъ вліяній. Подробное отношеніе справедливо опредѣляется самимъ названіемъ упомянутаго стиля.

Вмѣсто давноупотребительнаго названія: «готическаго», въ послѣднее время принято другое: «германскій стиль», употребленное также мною въ прежнихъ изданіяхъ этаго сочиненія. Но такъ какъ и это названіе подало поводъ къ ложнымъ понятіямъ, я счелъ нужнымъ отказаться отъ него. Правда что германскій народный элементъ, содѣйствовалъ развитію готическаго стиля, но не болѣе сколько развитію романскаго и притомъ въ наименьшей мѣрѣ причастна тому, самая чистая изъ германскихъ народностей, нѣмецкая такъ какъ весьма обширные начатки готическаго стиля принадлежатъ народности смѣшаннаго происхожденія, сѣверофранцузской. Оба названія, романскій и готическій, условны, первое притомъ не совсѣмъ точно, второе ничего въ сущности не объясняетъ, (потому что при одностороннемъ обсужденіи формъ какого нибудь стиля, смахивающаго на старинный, съ названіемъ готическаго исключительно соединяемо было понятіе о чемъ то варварскомъ; но неразумно бы было, придумывая новыхъ названій, пригодность которыхъ столькоже подлежитъ вопросу, дать новый поводъ къ ложнымъ толкованіямъ *).

Въ XIII вѣкѣ въ своеобразностяхъ этаго готическаго стиля, выказывается еще довольно рѣзкости и въ отдѣльностяхъ нѣкоторая карикатурность, какъ это вездѣ бываетъ, гдѣ возникаютъ новые процессы развитія и дѣло идетъ о борьбѣ съ прежнимъ стилемъ, узаконеннымъ давностію и какъ оно здѣсь естественно должно было выступать въ болѣе значительной степени, вслѣдствіе робкой все еще техники и обусловленнаго ею употребленія самыхъ сильныхъ и осязательныхъ способовъ изображенія. Въ слѣдующемъ столѣтіи эти крайности смягчаются и современныя художественныя цѣли выясняются несравненно чище и благородѣе. Конецъ этаго столѣтія и начало слѣдующаго, праздноуютъ самый цвѣтъ готическаго стиля. — И вмѣстѣ съ этимъ развитіемъ, повидимому произошла перемѣна и во внѣшнемъ бытѣ художниковъ; съ возрастающимъ значеніемъ городовъ, художество большею частію переходитъ въ руки мірянъ и гражданъ, хотя въ немъ все еще продолжали упражняться и въ монастыряхъ.

§ 38. Во Франціи, и именно на сѣверѣ ея, слѣдуетъ собственно искать развитіе готической архитектурной системы: тамъже, надо полагать, впервые

*) Примѣчаніе Куглера въ третьему изданію «Руководства къ исторіи искусствъ». Ч. II. стр. 3 (Введеніе). Мы думаемъ поступить согласно съ видами покойнаго автора, если и въ настоящемъ сочиненіи, мы сохранимъ прежнія наименованія въ особенности же «готическаго». фонъ-Бломбергъ.

выступаетъ соотвѣтственный живописный стиль. Мы вправѣ такъ думать, несмотря на то что французскія миніатюры начала XIII вѣка, очевидно уступаютъ нѣмецкимъ, судя по высокой красотѣ и относительному совершенству цѣлаго ряда скульптурныхъ изображеній на французскихъ соборахъ съ половины XII вѣка, принадлежащихъ болѣе или менѣе къ новому стилю. Сюда относятся напр. древнѣйшія изваянія на соборѣ въ Шартрѣ, скульптуры на фасадѣ Амьенскаго собора, рельефы на средостѣніи клироса въ Нотр'дамъ парижской и болѣе древній сѣверный порталъ Реймскаго собора *).

Можетъ быть нашлись бы стѣнныя изображенія соотвѣтственнаго достоинства и вопросъ о первенствѣ пришлось бы рѣшить и въ этомъ отношеніи, какъ въ архитектурѣ, въ пользу Франціи, если бы мы обладали достаточными свѣдѣніями о найденныхъ въ послѣднее время «весьма древнихъ» повидимому, фрескахъ въ соборахъ Оксеррскомъ, Отёнскомъ, въ аббатствахъ Везелэ и Шарльё, въ С. Жанъде Поатье, с. Сесиль въ Альби, Нотр'дам де Нюи и м. др. **). — Если въ церквахъ готическаго стиля, величина и пестрящее убранство, оттимало мѣсто и свѣтъ для стѣнной росписи, — всетаки продолжали украшать, всякое мало-мальски къ тому удобное мѣсто на стѣнахъ, часто и своды, иногда даже и столны, священными фигурами, или покрайней мѣрѣ орнаментами, на подобіе ковровъ. На сколько недавнія обновленія подобнаго рода, въ sainte-Chapelle въ Парижѣ и въ клиросномъ обходѣ въ С. Дени, соотвѣтствуютъ прежней росписи, здѣсь не мѣсто разъяснить. Кромѣ того въ церквахъ и монастыряхъ обширные крытые ходы, а въ дворцахъ большія залы, представляли всегда поля для украшеній; но и отъ этихъ работъ дошло не много до нашего времени.

О французской живописи на доскахъ готическаго стиля, мы также мало имѣемъ свѣдѣній. Во всемъ Луврѣ нѣтъ, можетъ быть, ни одной французской картины, древнѣе XVI вѣка (исключая нѣкоторыхъ работъ бургундскаго происхожденія), вслѣдствіе ли несчастнаго положенія Франціи въ XIV вѣкѣ, препятствовавшаго именно этой художественной отрасли, или, что вѣроятнѣе, потому что періодъ классицизма и революціи здѣсь именно систематичнѣе (и съ большимъ успѣхомъ)***), вели свою истребительную войну.

Стеклописныя работы и миніатюры за то, уцѣлѣли въ значительномъ количествѣ, а отъ средневѣковыхъ ковровыхъ тканей болѣе, нежели въ другихъ странахъ.

---

*) Относительно валлонской Бельгіи, весьма ранюю точку опоры представляетъ отличная кунель с. Бартелеми въ Льежѣ, если она дѣйствительно исполнена еще въ 1112 г. (на что есть важныя доказательства), потому что рельефы на ней принадлежатъ, если не готическому, все таки весьма чистому и благородному романскому стилю, который едвали гдѣ нибудь еще встрѣчается. Ср. Didron, въ Annales arch. іюль, кн. 1846.

**) Приведенный перечень мы находимъ у Didron въ Annales arch. Сентяр. кн. 1845, въ смѣси. Вѣроятно во всей Франціи разбросано еще много другихъ произведеній, но при миніатюрахъ и стеклописныхъ изображеніяхъ, въ нимъ не относятся съ должнымъ уваженіемъ и вниманіемъ. Кромѣ того французскій ученый міръ, когда дѣло идетъ о предметахъ средневѣковаго искусства, вообще не охотно вдается въ глубокія изслѣдованія стиля и его особенностей, такъ что именно здѣсь мы встрѣчаемъ чувствительный пробѣлъ.

***) Музеумъ въ Hôtel de Cluny не имѣетъ ни одной картины французскаго происхожденія, которая значилась бы древнѣе XV вѣка; исключая обломка XII вѣка (съ головами святыхъ). Фонъ Квакберъ.

Живописныя работы на стеклѣ XIII и XIV вѣковъ, отличаются здѣсь какъ везде глубокой силою и яркостію красокъ. Правда, въ ту пору обязали лишь не большимъ числомъ однѣхъ почти простыхъ красокъ *), и такъ какъ притомъ не умѣли приготовлять большихъ стеколъ, то каждое окно требовало самую кропотливую, мозаичную работу. Тѣни и формы обозначаемы были черной краской которая потомъ обжигалась (и часто очень не прочно). Но что придаетъ особенное достоинство этимъ работамъ, это глубокое чувство въ расположеніи орнаментовъ. Въ самомъ началѣ фонъ стеклошиснаго изображенія составлялъ коверъ съ великолѣпнымъ бордюромъ, представлявшій какъ бы прозрачную окопную занѣсу; на немъ развертывались, окруженные богатымъ листвіемъ на подобіе великолѣпнаго шитья, многочисленные медальоны съ священными сценами и легендами, которыя здѣсь, какъ и вокругъ церковныхъ порталовъ, считались необходимостью. Отдѣльныя фигуры этихъ медальоновъ, непзбѣжно должны были выходить довольно малы и изображаемые предметы иногда неотчетливы; но въ нѣкоторыхъ мотивахъ обнаруживаются подчасъ понимание красоты, а въ расположеніи группъ опредѣленность, неуступающія лучшимъ пластическимъ произведеніямъ за этотъ періодъ. Другія стеклошисныя изображенія представляютъ отдѣльныхъ святыхъ, пророковъ, праотцевъ, Христовыхъ предковъ и пр. часто въ натуральную величину, подъ болѣе или менѣе богатыми балдахинами и на подобныхъ же фонахъ, въ видѣ ковровъ. Пока живопись на стеклѣ оставалась служительницею архитектуры, въ расположеніи соблюдалось мудрое равновѣсіе; между каждыми двумя столбиками высокихъ оконъ, приходилось только по одной спокойно стоячей фигурѣ, все остальное пространство занималъ великолѣпный балдахинъ, ярко выдававшійся на обыкновенно темномъ (лазуревомъ, пурпуровомъ, изумрудномъ и пр.) ковровомъ украшеніи. Лишь въ послѣдствіи, стали помѣщать по нѣсколько фигуръ другъ надъ другомъ, либо ихъ скучивали по нѣсколько въ одномъ отдѣленіи, а подъ конецъ цѣлыя большія композиціи, вопреки архитектурнымъ законамъ, заполняли все окопное отверстіе при чемъ насколько было возможно, соображались съ неизбѣжными оконными столбиками. Вообще библейскія сцены и легенды занимали нижнія окна въ церквахъ, а большія отдѣльно стоявшія фигуры верхнія, но не везлѣ.

Самыя великолѣпнѣйшія французскія стеклошисныя работы **) готическаго стиля находятся въ С. Дени, въ соборахъ Клермонтскомъ, Буржскомъ Реймскомъ и въ др. мѣст. Въ послѣднемъ соборѣ, въ которомъ короновались короли древней Франціи, стеклошисныя изображенія представляютъ длинный рядъ французскихъ королей и архіепископовъ. Въ нѣсколькихъ замѣчательныхъ медальонахъ въ окнахъ Шартрскаго собора, представлены различные художники и работники занятые постройкою и убранствомъ собора.

*) Кстати упомянуть, что живопись по стеклу въ XIII и XIV вѣкѣ, употребляя для нагаго тѣла розовый цвѣтъ, который въ XV вѣкѣ почти совершенно исчезаетъ и замѣняется бѣлымъ стекломъ. Лишь въ XVI вѣкѣ опять встрѣчается тѣлесный цвѣтъ.

**) Роскошное изд. F. de Lasteyrie, histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France.— Нѣкоторыя вещи въ очень хорошихъ рисункахъ у Didron, Annales archéologiques въ разн. мѣстахъ.

Въ sainte chapelle въ Парижѣ, древнѣйшія стеклописныя картины (XIII вѣка), составлены изъ мелкофигурныхъ композицій на весьма богатомъ ковровомъ фонѣ; окна западной стороны новѣе, (около 1400 г.) и нѣсколько свободнѣе по обдѣлкѣ. Это зданіе вообще славится великолѣпіемъ своихъ оконъ.

Въ миніатюрной живописи Франція въ эту эпоху опередила всѣ прочія страны, тогда какъ еще въ романскую пору, преимущество было явно на сторонѣ нѣмецкихъ миніатюръ. Парижъ былъ извѣстенъ какъ главное мѣсто художнической дѣятельности «раскрашиванія»,—выраженіе удачное потому что нарисованный перомъ очеркъ раскрашивали однѣми корпусными красками, а потомъ по нимъ начертывали отдѣльно каждую часть, черты лица, складки и пр. обыкновенно только черными линіями, послѣ чего развѣ только еще прибавляли блики. Не ранѣе какъ съ XIV вѣка, стали накладывать свѣтлыя краски, ихъ оттѣнивать и мягче сливать съ темной грунтовой краскою. Частыя колебанія въ техническихъ пріемахъ миніатюристовъ, начиная съ V вѣка, не должны насъ слишкомъ удивлять, такъ какъ въ этой отрасли, вліянія и преданія всякаго рода смѣшивались съ неограниченнымъ личнымъ произволомъ. Были иногда попытки воспроизводить въ миніатюрахъ манеръ стеклописной работы съ ея тяжеловатыми свинцовыми очертаніями.

Въ числѣ рукописей имп. парижск. библ. встрѣчается много самыхъ замѣчательныхъ памятниковъ въ этомъ родѣ *). Французскій переводъ апокалипсиса (около 1250 г.), отличается энергически-фантастическими мыслями и утрированными движеніями; сопротивники и нечестивцы представлены здѣсь въ помянутомъ карикатурномъ видѣ, съ кривыми носами и широкими ртами. — Въ одномъ псалтырѣ содержащемъ много картинъ, (приблиз. 1300 года), любопытно стараніе наглядно представить событія ветхозавѣтныя; Авраамъ и его домочадцы, на пр. являются рыцарями въ латахъ, Мелхиседекъ почтеннымъ епископомъ съ артосомъ и чашею; въ особенности мастерски нарисованы и охарактеризованы животныя въ Ноевомъ ковчегѣ. — «Житіе св. Діонисія» (приблиз. 1320 г.), замѣчательно по изящности исполненія, глубокому выраженію и нѣкоторымъ очень поэтическимъ мыслямъ; на пр. тамъ гдѣ с. Діонисій изображенъ боговдохновеннымъ писателемъ, пишущимъ передъ налоемъ, въ то время какъ надъ нимъ являются девять ангельскихъ чиновъ и лица С. Троицы, или гдѣ, послѣ его обезглавленія, его сопровождаютъ два ангела и онъ голову свою держитъ въ рукахъ. — Болѣе поверхностны миніатюры одного французскаго стихотворенія, 1340 г.: les voeux du paon. — Въ одной рукописи — roman de la rose, — исполненной въ 1365 г. для герцога беррійскаго, въ головахъ уже замѣчается начатокъ индивидуальности **). Къ концу этаго отдѣла мы поговоримъ особенно о вліяніи на готически-французскій стиль, обнаруживающемся около этаго времени со стороны Нидерландъ.

*) Waagen въ пр. ч. III, стр. 299 и сл.

**) Другія французскія миніатюры, исхода XIII вѣка приводитъ D'Agincourt, табл. 70 и 71 по ватиканскимъ рукописямъ; въ числѣ ихъ упомянуто всемірная исторія изготовленная для Клюни, съ картинами весьма строгаго готическаго стиля, другія изъ риѳмованныхъ лѣтописей и пр. При комически-неуклюжемъ подчасъ изображеніи отдѣльныхъ предметовъ, всетаки проглядываетъ благородство готическаго начала.

§ 59. Англія во многихъ умственныхъ отношеніяхъ находилась въ слишкомъ большой зависимости отъ Франціи, чтобы помимомому можно было приписать ея живописи въ XIII и XIV вѣкахъ полную, самобытную оригинальность. Этотъ островъ связанъ былъ съ Франціею ближе другихъ странъ запада испытывавшихъ въ то время ея вліяніе въ богословіи, придворной поэзіи и церковной архитектурѣ, — еще тождествомъ языка и литературы, высшаго достоинства, и тѣсными политическими отношеніями, такъ что и живопись этой страны можно считать дочерью французской.

Не подлежитъ сомнѣнію что живописью, стѣнной и на доскахъ, занято было много рукъ, такъ напр. въ нарствованіе короля Генриха III (1216 — 1272), поступило покрайней мѣрѣ до двадцати предписаній въ королевское казначейство, о выдачѣ денегъ за различнаго рода картины, за фрески въ королевскій часовнѣ въ Вудстокѣ, за живоп. изображеніе на стеклѣ въ часовнѣ с. Іоанна, за масляныя картины въ комнатѣ королевы въ Вестминстерѣ, за «дѣянія Александра» въ комнатѣ королевы въ Нотингемѣ, за миніатюры одной рукописи, въ которой изображена была исторія одного крестоваго похода и м. др. *) Если мы притомъ примемъ въ соображеніе вѣчныя денежныя затрудненія короля Генриха и въ тоже время могущество и богатство англійской церкви, то можно будетъ допустить, что помянутыя работы составляли только самую слабую и незначительную часть, тогдашняго художественнаго производства. При недостаткѣ другихъ удовлетворительныхъ свѣдѣній о фрескахъ, живоп. изобр. на стеклѣ и пр. того времени, мы и здѣсь, разсматривая стиль, принуждены ограничиться миніатюрами рукописей. Одно, «житіе пустынниковъ» (исхода XIII вѣка, въ имп. библ. въ Парижѣ), лишь довольно грубое и небрежное подражаніе французскихъ работъ; тоже надо сказать о миніатюрахъ XIV вѣка въ которыхъ однако нельзя не признать рѣшительнаго, готическаго стиля; но онъ замѣтенъ скорѣе во внѣшностяхъ и въ утрированіяхъ (на пр. по длинымъ размѣрамъ тѣла), нежели въ духовномъ содержаніи**). Изъ живописныхъ работъ на стеклѣ, особенно славятся находящіяся въ Іоркскомъ соборѣ, составленныя Джономъ Торитономъ во второй половинѣ XIV вѣка.

*) Эти свѣдѣнія можно найти въ текстѣ къ D'Agincourt, живоп. нѣмецк. изд. стр 139 Относительно масляныхъ картинъ въ Вестминстерѣ, не слѣдуетъ представить какую нибудь малярную работу, но фигуры, что подтверждается и значительностію платы, какъ и множ. числомъ: picturae и еще помѣченнаго тѣмъ участвованіемъ въ этомъ дѣлѣ художника Одо,— золотыхъ дѣлъ мастеромъ; такого не призвалибы для простаго окрашиванія стѣнъ. Картины въ Нотингемѣ представлялись вѣроятно, не исторію Александра Македонскаго, какъ полагалъ Вазьоль, но подвиги Александра великаго, котораго также поэты того времени часто выбирали для своихъ сюжетовъ. Мы не беремся рѣшить, былъ ли придворный живописецъ Генриха III, Willelmus Florentinus, дѣйствительно Флорентіецъ или эта прибавка къ его имени досталась ему по одному изъ многочисленныхъ монастырей св. Флоріана.

**) Waagen. въ пр. м. I. стр. 140. Миніатюры одной рукописи трагедій Сенеки, исполненныя около 1300 г. однимъ англійскимъ Доминиканцемъ, Nicolaus Treveth, замѣчательны скорѣе по содержанію, нежели по (довольно алановатому готическому) стилю. Приведенный у D'Agincourt (живоп. таб. 72) образчикъ, дастъ приблизительное понятіе о расположеніи тогдашнихъ сценъ: въ серединѣ полукружія помѣщается увѣнчанный поэтъ въ своей суфлерской будкѣ; слѣва, дѣйствующія лица, справа хоръ, вполь, по полукружію зрители. Начальныя буквы отчасти составлены изъ комическихъ фигуръ.

§ 60. Въ Нидерландахъ напротивъ, обнаруживается теперь начатки художественнаго процвѣтанія, которое въ слѣдующія времена сдѣлало этотъ край важнѣйшимъ по искусству мѣстомъ на всемъ сѣверѣ. Хотя фландрскіе графы и занимали Цареградскій тронъ, это не имѣло теперь никакого значенія для значительно развитой уже нидерландской живописи; крестовые рыцари 1204 г. не только не заняли у покоренныхъ Грековъ византійскую художественную практику, но внесли даже свой туземный художественный стиль въ Грецію и ея острова, что подтверждается доказательствами относительно покрайней мѣрѣ, архитектуры. Въ ту пору уже прославились Маастрихтскіе иконописцы на деревѣ, наравнѣ съ кельнскими, и не безъ основанія было обращено вниманіе на то обстоятельство, что Массейкъ, вѣроятная родина позднѣйшихъ основателей древнефландрской школы, только нѣсколько часовъ далѣе, при той же рѣкѣ. Кромѣ миніатюръ уцѣлѣло правда, очень мало нидерландскихъ работъ того времени; города получившіе еще въ XIII вѣкѣ большое значеніе, къ исходу слѣдующаго вѣка быстро превратились въ блестящіе центры сѣверной части западныхъ странъ и старыя церкви и ратуши съ ихъ убранствомъ, должны были уступать мѣсто великолѣпнымъ новымъ сооруженіямъ. Съ этихъ поръ до конца XVII вѣка, продолжалась неутомимая художественная дѣятельность, способная затмить древнія произведенія живописи; остальное довершили иконоборство 1566 года и французская революція. — Въ трапезной госпиталя — la Biloque — въ Гентѣ, на верхней части стѣны, надъ нынѣшнемъ потолкомъ, находится фрескъ XIII вѣка (позднѣе 1228 г?), представляющій благословляющаго Спасителя, сѣдящаго возлѣ молящейся Богоматери, позади три ангела держащіе коверъ, все это грубо и въ рѣзкихъ очертаніяхъ, однако не безъ стремленія къ достоинству и красотѣ. — На сто лѣтъ новѣе (1322 г.), коленопреклоненная, въ человѣческій ростъ фигура Графа Роберта де Бетюнъ въ с. Мартенъ, въ Ипернъ, нынѣ сильно подновленная *). — Отъ тканыхъ и вышитыхъ коврахъ, которые давно уже работались въ фландрскомъ городѣ Аррасѣ и оттого получили названіе Аррацъ, не осталось образца, положительно древнѣе XV вѣка; но, какія задачи еще въ то раннее время себѣ считали подъ силу, доказываютъ аррасы съ исторіею Александра вел. которыя герцогъ Филиппъ смѣлый Бургундскій въ 1397 г. послалъ султану Баязету **). Нидерландскія картины на деревѣ, готическаго стиля, во всякомъ случаѣ, весьма рѣдки. Въ столь богатомъ собраніи древнебельгійскихъ произведеній, какъ Антверпенская Академія, находится кромѣ (небольшаго) вѣнчанія Богоматери, только одно изображеніе Спасителя на крестѣ съ Божіей Матерью, Іоанномъ и жертвователемъ иконы, на дамаскированномъ золотомъ фонѣ, съ годомъ 1363; въ снятіи съ креста на золотомъ же фонѣ, въ (теперешнемъ) соборѣ въ Брюжѣ, замѣтны выраженіе и рѣзко опредѣленныя черты, особенно на лицѣ скорбящей Богоматери. Исполненіе въ этихъ картинахъ не такъ нѣжно, очертанія крупнѣе, тѣни тяжеловатѣе чѣмъ

*) Ср. Passavant, Beiträge и пр. Kunstblatt 1843. № 54.

**) О погибшихъ фрескахъ въ Горкумѣ и копіяхъ съ нихъ въ Гагѣ, ср. Schnaase Kunstblatt. 1847. № 8.

на современныхъ имъ бельгійскихъ; въ общемъ же, въ нихъ внѣшнихъ, во всѣхъ его особенностяхъ, болѣе развитый готическій стиль. — И здѣсь опять миніатюры становятся для насъ вѣрнѣйшимъ указателемъ. Замѣчательнымъ образомъ въ нихъ обнаруживается предчувствіе реалистическаго искусства XV вѣка; онѣ имѣютъ, имѣя общую съ французскими произведеніями почву, отличаются отъ нихъ явнымъ стремленіемъ къ индивидуализированію, большей естественностію, большимъ обиліемъ забавной замысловатости, болѣе тщательнымъ распредѣленіемъ тѣней и большей свѣжестью и разнообразіемъ красокъ *). Древнѣйшій образчикъ съ выставленнымъ числомъ, Вульгата 1248 г. въ семинарской библіотекѣ въ Льежѣ. Сюда принадлежитъ псалтырь въ библ. герцоговъ бургонскихъ въ Брюсселѣ, раскрашенная около 1300; сюда же, мѣстами только расписанные очерки перомъ, въ французской исторіи Александра вел. тамъ же и миніатюры Михіеля ванъдерБорха (къ одной рифмованной фламандской Библіи) въ Вестрепскомъ музеѣ въ Гаагѣ (1332); вѣроятно также расписанная миніатюристомъ Николаусомъ Фламелемъ — Livre des merveilles du monde и многія другія работы, о которыхъ мы не имѣемъ болѣе точныхъ свѣдѣній **). О новомъ, еще болѣе значительномъ развитіи готическаго стиля въ нидерландскихъ миніатюрахъ со второй половины XVI вѣка, мы поговоримъ въ концѣ этаго отдѣла.

§ 61. Наконецъ относительно Германіи, рождается вопросъ, легло ли въ основаніе готическаго стиля въ живописи, до нѣкоторой степени французское вліяніе, подобно тому какъ въ архитектурѣ. Въ общемъ найдется больше доводовъ противъ такого мнѣнія чѣмъ благопріятныхъ ему, даже въ такомъ случаѣ, если бы Франція, какъ было сказано выше, вправѣ была претендовать на временное первенство. Германія можетъ противопоставить тѣмъ раннеготическимъ скульптурамъ на французскихъ соборахъ, нѣкоторыя позднеромапскія, отъ XII или начала XIII вѣка, какъ напр. золотыя врата въ Фрейбергѣ, каѳедру и престолъ въ Вехсельбургской церкви (въ королевствѣ Саксонскомъ), рельефы на клировой загородкѣ церкви с. Михаила въ Гильдесгеймѣ и м. др. — работы, не уступающія по свободѣ и красотѣ стиля никакому готическому скульптурному произведенію, хотя бы онѣ и расходились съ нимъ во внѣшностяхъ. Притомъ и готическій стиль является здѣсь не многимъ позднѣе нежели въ французской пластикѣ, и обнаруживаетъ уже замѣтное совершенство въ скульптурахъ церкви Божіей Матери въ Трирѣ (1227—1244) и современной ей Елизаветинской ц. въ Марбургѣ. Во всякомъ случаѣ нельзя никакъ отрицать, что параллельно съ французскимъ развитіемъ, шло самобытно-нѣмецкое, такъ что французское вліяніе, если оно гдѣ нибудь и проявлялось, имѣло значеніе лишь какъ элементъ второстепенный. Умственное направленіе и уровень образованія — которыми обусловливается искусство — на столько были общи въ обѣихъ странахъ въ этотъ моментъ средневѣковой эпохи, что нѣтъ необходимости

*) Waagen въ пр. м: III. стр. 307.

**) Ср. Rathgeber въ пр. м. стр. 28 и Waagen руков. къ нѣмецк. и нидерл. школы живописи. I. 39.

предположить вліяніе одной изъ нихъ на другую, по крайней мѣрѣ въ отношеніи къ живописи. Аналогіею готическаго стиля въ архитектурѣ, который дѣйствительно перешелъ изъ Франціи, въ этомъ случаѣ ничего не рѣшается, потому что въ этой отрасли, признанія слѣдуютъ совершенно другимъ законамъ. Если намъ здѣсь приходится довольствоваться умозаключеніями и не фактами, то потому, что письменное преданіе искусства, въ этомъ великомъ и богатомъ XII вѣкѣ, молчаливѣе и скуднѣе, нежели въ какомъ нибудь изъ предидущихъ, со временъ римлянъ.

Во многихъ мѣстахъ Германіи встрѣчаются стѣнныя фрески готическаго стиля, но всѣ почти безъ исключенія очень отрывочны, закрашены, либо забѣлены, часто даже исцарапаны иконоборцами. Притомъ же техника сама по себѣ, въ то время не была такого рода, чтобы краски на нѣлые вѣка могли устоять противъ вліянія воздуха; писали же на пр. не рѣдко безъ всякой загрунтовки прямо по сырому песчанику и т. п. Если при такихъ обстоятельствахъ, нигдѣ почти нельзя расчитывать на поразительный эффектъ, то при ближайшемъ наблюденіи все таки окажется тьма прекрасныхъ мотивовъ и замысловатыхъ сочетаній. Пріемы обыкновенно весьма просты; относительно формъ и очертаній довольствовались самымъ необходимымъ и также въ переходахъ тоновъ замѣтна крайняя бережливость, до того что многія изъ этихъ работъ съ виду напоминаютъ сѣпію раскрашенные рисунки. Лишь къ концу этого періода показывается и здѣсь болѣе полная и красивая обдѣлка, приближающаяся къ манеру иконописцу.

Большее число остатковъ этаго рода и самые замѣчательнѣйшіе, встрѣчаются опять въ окрестностяхъ Кёльна. Въ крещальнѣ тамошней церкви с. Гереона, можно видѣть на сѣверной стѣнѣ большія, полуобнаженныя фигуры сс. Лаврентія и Стефана въ діаконскихъ облаченіяхъ, написанныя можетъ быть еще до половины XIII вѣка. Это послѣдняя ступень развитія романскаго стиля, но съ весьма замѣтной наклонностію къ характеристичнымъ типамъ готическаго. Размашистыя линіи, изгибы и красивый складъ одежд, показываютъ что уже преодолѣна окоченѣлость предидущей эпохи. — Также и лучше надъ главнымъ входомъ этой церкви расписанъ внутри и снаружи, (тамъ, Христосъ между ангелами трубящими къ страшному суду, здѣсь Христосъ между святыми); эти работы можетъ быть еще нѣсколько древнѣе, однако слишкомъ подновлены, чтобъ съ точностію объ нихъ судить. Еще положительнѣе показывается готическій стиль въ нѣкоторыхъ фигурахъ, находящихся въ подземной церкви с. Гереона, потомъ въ ц. с. Урсулы (на стѣнѣ; надъ большой сѣверной аркою) и въ ц. с. Северина (Эрасмусовой часовнѣ). Эти фрески можно отнести къ второй половинѣ XIII вѣка, точно такъ и почти стертое распятіе на архитравѣ южнаго портала приходской церкви въ Андернахѣ.

Чрезвычайно замѣчательная работа, происхожденіе которой съ вѣроятностію можно отнести приблизительно къ 1300 г. существовала до прошлаго года и сохранена покрайней мѣрѣ въ хорошихъ снимкахъ; это были фрески въ часовнѣ тевтонскихъ рыцарей въ Рамерсторфѣ близъ Бонна *). Вдоль

*) Сравни статью C. Schnaase: „Die Kirche zu Kaiserswerth“ въ G. Kinkel, альма-

по стѣнамъ боковыхъ кораблей, можно было видѣть статуарно представленныя изображенія святыхъ подъ балдахинами, на синемъ фонѣ, какими въ то время вѣроятно во многихъ церквахъ украшены были нижнія части стѣнъ подъ окнами. Несравненно важнѣе была роспись на крестовыхъ сводахъ трехъ кораблей (имѣвшихъ какъ во многихъ церквахъ тевтонскихъ рыцарей, одинакую вышину), да еще въ нишахъ трехъ клиросовъ; по видимому въ нихъ проведена была по порядку извѣстная идея, которую однако нельзя навѣрно угадать, такъ какъ самаго главнаго свода и напрестольнаго образа уже не было, а по росписи въ главной нишѣ нельзя вывести положительнаго заключенія. На переднемъ сводѣ средняго корабля и непосредственно примыкающихъ къ нему частяхъ сводовъ боковыхъ кораблей, представленъ былъ страшный судъ, предметъ, который, какъ извѣстно, въ позднюю пору среднихъ вѣковъ, очень часто занималъ мѣсто по близости къ главному входу въ церковь, на пр. въ люнетѣ портала или въ просвѣтѣ большаго окна надъ нимъ, какъ самое сильное напоминаніе народу, со стороны спасающей и осуждающей церкви. Христосъ на престолѣ, судящій міру, съ воздѣтыми руками, голова окружена густыми кудрями, вокругъ Него ангелы съ орудіями страданія, Богоматерь и Іоаннъ взываютъ къ Нему о помилованіи; надъ возстающими изъ гробовъ, парятъ на огненныхъ облакахъ ангелы съ трубами; передъ праведниками ангелъ открываетъ врата неба, гдѣ вторично изображенъ Христосъ на престолѣ съ двѣнадцатью спасенными душами на своемъ лонѣ; другой ангелъ гонитъ отверженныхъ поднятымъ мечемъ въ адъ, гдѣ сатана съ своими демонами ихъ растерзываютъ; далѣе, и уже на примыкающемъ сводѣ, представленъ архангелъ Михаилъ, убивающій змѣя. Такъ какъ вся композиція распредѣлена была на столько группъ, съ различныхъ точекъ зрѣнія, сколько было скуфей на сводахъ, она конечно не могла производить такого эффекта, который произвела бы сплошная композиція, но всетаки въ деталяхъ много очень замѣчательнаго. Задушевность умоляющихъ и молящихся, важность судіи міра, сила побѣждающаго архангела, переданы превосходно, и по истинѣ ужасенъ видъ колоссальнаго повелителя ада, съ его огромными, красными какъ огонь, нетопырными крылами и страшнымъ лицомъ. Здѣсь, какъ во многихъ подобныхъ изображеніяхъ средневѣковой поры, блаженные представлены въ образѣ ремесленниковъ и поселянъ, отверженные въ образѣ знатныхъ дамъ, князей, рыцарей и монахинь. На второмъ сводѣ представлены были, (кромѣ упомянутаго уже с. Михаила), вѣнчаніе Пр. Дѣвы, играющіе на музыкальныхъ инструментахъ ангелы и (въ боковыхъ корабляхъ), сс. Екатерина и Елисавета. На слѣдующемъ, третьемъ сводѣ, фрески замѣнены (вѣроятно при позднѣйшемъ подновленіи), синимъ фономъ съ звѣздами; однако по изображеніямъ въ боковыхъ корабляхъ — Воскресенію и Вознесенію, — можно приблизительно заключить, что нѣкогда на этомъ мѣстѣ представлены были Спаситель одесную Отца и другіе моменты небесной Славы. Въ изображеніи Воскресенія, Искупитель представленъ сѣдящимъ на камнѣ отъ гроба и благословляющимъ, въ лѣвой

нахѣ „vom Rhein", годъ 1847, стр. 191. Вмѣсто сломанной нынѣ часовни, строится новая на Боннскомъ кладбищѣ. Копіи сдѣланныя Hohe'мъ пріобрѣтены управленіемъ королевск музея въ Берлинѣ.

рукѣ хоругвь съ крестомъ на ней, возлѣ Него ангелы и святыя жены; въ Вознесеніи апостолы и Богоматерь представлены въ положеніи парящихъ вокругъ Елеонской горы. Въ обѣихъ нишахъ боковыхъ клиросовъ, внизу нѣкоторыхъ стоячихъ святыхъ, находились (исполненныя поздѣйшей рукою, но вѣроятно по прежнему образцу), изображенія страстей Христовыхъ, вѣрно распятіе и скорбящая Богоматерь съ тѣломъ Ея сына, вѣрно снятіе съ креста и положеніе въ гробъ. Отъ весьма попорченныхъ стѣнныхъ фрескокъ въ главной нишѣ и находящемся впереди ея пространствѣ, можно еще различить посѣщеніе Божія матери и Рождество Христово, насупротивъ которыхъ вѣроятно изображены были Благовѣщеніе и поклоненіе волховъ. Наконецъ на полусводѣ главной ниши, помѣщено было изображеніе Бога-Творца вселенной; предметъ который никогда не былъ чуждъ западному искусству. Подобное же, выше помянутое изображеніе въ клиросной нишѣ зобатства въ Фульдѣ, конца X вѣка, окружено было надписью, указавшею прямо на главное Лицо, какъ на—«первоначальную причину временъ», какъ на «источникъ всѣхъ вещей» *). Точно такъ и въ настоящемъ случаѣ, этому предмету какъ самому возвышенному и торжественному, вѣроятно отведено было и мѣсто самое священнѣйшее въ храмѣ и передъ нами развертывается такимъ образомъ, прогрессивно возрастающій порядокъ мыслей, начинающійся съ послѣднихъ судебъ рода человѣческаго и восходящій потомъ къ заступницѣ Матери Божіей, отъ Нея къ земному поприщу Искупителя и доходящій наконецъ до полноты Божества; въ такомъ случаѣ фигуры святыхъ на стѣнахъ, какъ символы видимой церкви, могутъ считаться завершеніемъ цѣлаго. Какъ бы то ни было, изображеніе на полукуполѣ, въ томъ видѣ какъ оно сохранилось послѣ разрушенія, чрезвычайно своеобразно. Относительно значенія стоячей прямо и покрытой одеждою, мужской главной фигуры, не могло быть сомнѣнія, за то много затрудненій представляли находящіяся около нея изображенія бѣлаго медвѣдя, змѣи, вола и четвертой фигуры, которой нельзя различить. Вѣроятно это олицетворенія стихій; медвѣдь — воды, змѣя (саламандра) — огня, волъ — земли, а четвертая (можетъ быть птица) — воздуха **). Такимъ образомъ въ тоже время поставлены въ параллель съ первымъ сотвореніемъ второе, т. е. искупленіе; но безъ сомнѣнія преобладающею мыслію было, представить въ завершеніе всего ряда изображеній, Творца вселенной, въ самомъ величественномъ образѣ.—Исполненіе сплошь легкое и почти эскизно, человѣческій образъ схваченъ довольно условно съ наклонностію къ длиннымъ размѣрамъ и сухощавости; о болѣе тщательной отдѣлкѣ и помину не было. Въ замѣнъ этаго, тонкій овалъ головъ, выразительность жестовъ, а въ особенности общее очертаніе тѣлъ, обличаютъ живое чувство красоты и изящества. Парящее положеніе нѣкоторыхъ фигуръ, задушевность умоляющихъ и поклоняющихся, свободно вздымающіяся одежды и самое даже исполненіе легкое и набросанное, придавали этимъ изо-

*) Clausula, fons rerum, dominans antiqua dierum etc. S. Fiorillo въ пр. м. I. стр. 52.

**) Ср. Schnaase въ пр. м. стр. 210. На изобр. въ Фульдѣ, это мѣсто занимали знаки четырехъ евангелистовъ.

браженіямъ прелесть, которой мы не всегда встрѣчаемъ въ произведеніяхъ болѣе развитой эпохи.

§ 62. Подобный и можетъ быть въ нѣкоторыхъ отдѣльностяхъ даже болѣе выработанный стиль, представляетъ весьма обширное живописное убранство на клиросѣ кёльнскаго собора, по большой части относящееся вѣроятно къ времени освященія этаго храма (т. е. къ 1322 г.) Почти всѣ стѣнныя площади внутри зданія, пригодныя для росписи, покрыты фресками и если какое нибудь зданіе, то конечно это, способно дать понятіе о томъ, какое обиліе цвѣтовъ и формъ, не только допускалось въ церквахъ въ позднѣйшую пору среднихъ вѣковъ, но даже стало потребностію, хотя большая часть этихъ фресокъ представляетъ лишь слабые остатки и потому многое въ послѣдніе годы было заново расписано. Однако за исключеніемъ стеклянныхъ работъ (о которыхъ будетъ говорено ниже), которыя вообще только въ общей гармоніи съ цѣлымъ зданіемъ могли проявлять все свое великолѣпіе, архитектура здѣсь почти сурово обошлась въ отношеніи къ живописи. Въ измѣреніе ея не только не входило, выгораживать въ пользу живописи нѣсколько значительнаго простора на стѣнахъ, но тѣ немногія плоскости даже, которыя свободно могли остаться гладкими, не нарушая архитектурныхъ условій, строго расчленены брусками. Живописи пришлось покориться и не выказывая себя наперекоръ общему дѣлу, признать свою задачу въ посильномъ содѣйствіи къ гармоніи цѣлаго.

Оставалось одно только большое поле: то была временная стѣна, отдѣлявшая оконченный клиросъ отъ достраивавшагося корабля. Знаменательно для дѣятельнаго духа того великаго времени, что даже это мѣсто, назначенное въ скорую ломку, украсилось фресками, хотя на это и небыло потрачено много замѣчательныхъ художественныхъ силъ. Тамъ изображены большой сѣдящій на престолѣ Спаситель, благородно задумчивый ликъ и цѣлые еще болѣе колоссальныя фигуры, Петра и Павла. До позднѣйшія, исполненіе было очень простое, почти грубое. — Тоже самое можно сказать о большомъ медальонѣ, съ поясными изображеніемъ І. Христа въ самомъ верху раковины клироснаго свода, по видимому писанный въ грубо-декораціонномъ манерѣ и уже поправленный въ прежнія времена. — Другое представляется намъ въ колоссальныхъ фигурахъ ангеловъ, занимавшихъ большія люнеты подъ оконной галлереею клироса. Поя, играя на музыкальныхъ инструментахъ, кадя кадилами, эти ангелы какъ бы прославляли тайну сокровенную въ приношеніи. Но немногимъ слѣдамъ обнаружившимся послѣ снятія штукатурки, надо было удивляться, и величественной готической мысли при весьма простомъ выполненіи, какъ и искусному заполненію пространства и удачному соображенію съ общимъ архитектурнымъ эффектомъ, составляющимъ преимущество, которое не вполнѣ достигнуто въ фигурахъ ангеловъ, недавно заново написавшихъ Е. Штейнле, несмотря на положительную красоту въ нихъ формъ и композиціи. — Наконецъ и самыя загородки клироса расписаны съ обѣихъ сторонъ между выступающими брусками, и въ настоящее время считаются самымъ замѣчательнѣйшимъ изъ сохранившихся произведеній въ этомъ родѣ въ Германіи. Изображенія на внутренней сторонѣ, какъ скамьями, въ продолженіи вѣковъ, были покрыты и защищены коврами и по-

тому, при обновленіи собора свѣтлыя краски на нихъ оказались поразительной свѣжести, но пострадали въ послѣдствіи отъ прикосновенія воздуха. Эти изображенія, — на фонахъ подобныхъ коврамъ и подъ балдахинами, — представляютъ значительный кругъ библейскихъ предметовъ изъ жизни Божія Матери, трехъ волхвовъ, папы Сильвестра и пр. вмѣстѣ съ цѣлымъ рядомъ мелкихъ фигуръ, все это въ значительно болѣе развитомъ уже готическомъ стилѣ; жесты отчасти проникнуты непринужденной наивностію; въ типичномъ пока еще составленныхъ соловахъ, сказывается удачное стремленіе къ характеризованію даже минутнаго выраженія. Эти отчасти величественно составленныя композиціи, не очень отдаляющіяся отъ современныхъ имъ Джіоттовыхъ, искусно распредѣлены по невыгоднымъ для нихъ пространствамъ на загородкѣ, и часто переполнены фигурами. Въ подобномъ стилѣ составлены также, чрезвычайно испорченныя фрески на внѣшней сторонѣ загородки, обращенной къ обходу, гдѣ онѣ въ уровень съ нею, проведены были даже кругомъ, по клирошнымъ столпамъ, между которыми идетъ загородка. Одиночные слѣды живописи встрѣчаются кромѣ того, на стѣнахъ нѣкоторыхъ часовень въ клирошномъ обходѣ.

§ 63. Если съ вѣроятностію можно допустить что въ большей части значительныхъ соборовъ того времени, существовалъ подобный порядокъ въ отношеніи къ живописнымъ изображеніямъ, то можно удивляться что ихъ осталось такъ мало, потому что доселѣ, ни въ одномъ другомъ соборѣ мы не находимъ и приблизительно даже, соотвѣтственнаго живописнаго убранства. Но оставляя въ сторонѣ совершенно особенную враждебность позднѣйшихъ временъ къ древнимъ фрескамъ, намъ много объясняетъ одна уже техника въ приведенныхъ сейчасъ фрескахъ, на пр. въ кёльнскомъ соборѣ, гдѣ краски весьма непрочно наложены были прямо по камню, безо всякой предварительной загрунтовки. Потомъ, болѣе важныя церкви въ готическую пору строились по возможности изъ тесанаго камня, и нарочно избѣгали простой кирпичной кладки стѣнъ, на которой краски лучше могли пристать, такъ что по большой части фрески оказались непрочными и недолговѣчными. Очень часто приходилось къ исходу средняго вѣка поправлять то и другое, такъ что иногда стиль того времени, замѣнялъ первоначальный. — Въ второклассныхъ церквахъ за то, преимущественно построенныхъ изъ кирпича, уцѣлѣло много отдѣльныхъ остатковъ, особенно въ углубленіяхъ нишъ надъ гробницами, на стѣнахъ и сводахъ небольшихъ часовень и пр. но все это лишь фрагменты, которые отчасти по ихъ разрозненности, правда не очень замѣчательны и до сихъ поръ почти еще небыли точнѣе изслѣдованы. Можетъ быть, при болѣе тщательномъ разысканіи, не найдется церкви въ которой небылобы стѣнныхъ изображеній, но столькоже вѣроятно и то, что с п л о ш н о е расписываніе стѣнъ, бывшее прежде въ употребленіи, исчезло вмѣстѣ съ романскимъ стилемъ. Церкви второстепенныхъ духовныхъ орденовъ и даже незначительныхъ приходовъ, въ эту пору вообще были такъ просторны, что по нуждѣ надо было ограничиваться украшеніемъ лишь нѣкоторыхъ, часто совершенно произвольно выбранныхъ мѣстъ, тѣмъ болѣе что стеклянныя изображенія на клиросѣ, вѣроятно поглощали часто всѣ лишнія денежныя средства. Большія историческія изображенія въ нѣкоторыхъ кры-

тыхъ ходахъ въ монастыряхъ, составляютъ какъ мы увидимъ немаловажное вознагражденіе для исторіи искусства.

§ 64. За немногими другими свѣдѣній, мы здѣсь вкратцѣ упомянемъ о нѣкоторыхъ остаткахъ, отчасти довольно важныхъ въ своемъ родѣ, въ другихъ частяхъ Германіи. — Въ криптѣ Базельскаго монастера уцѣлѣли, напр. изображенія, на одной стѣнѣ, — обличенія Спасителя, а на передней сводъ — поклоненія волховъ, бѣгства въ Египетъ и мн. др. вѣроятно написанныя лишь около 1360 г. но въ весьма строгомъ и первобытно готическомъ стилѣ и не болѣе какъ двумя тонами, свѣтлозеленымъ и золотистожелтымъ. — Изъ сѣвернымъ порталомъ Фрейбургскаго монстера, въ люнетѣ, видна Божія Матерь между святыми, написанная вѣроятно еще въ XIII вѣкѣ. Къ сожалѣнію совершенно поблекли живописныя изображенія въ притворѣ этаго храма, составлявшія вѣроятно, совокупно съ извѣстнымъ рядомъ красивыхъ готическихъ статуй, одно символическое цѣлое. — Въ лѣсной часовнѣ въ Кентгеймѣ, при Нагольдѣ въ Шварцвальдѣ *) можно еще различить на стѣнахъ и на сводѣ клироса, очень древнія фрески на синемъ фонѣ, принадлежащія еще XIII вѣку: вверху клиросной арки — Благовѣщеніе, на сводѣ — сидящій на престолѣ Спаситель и въ пяти медальонахъ — знаки Евангелистовъ; на задней стѣнѣ опять Христосъ съ поднятой десницею; по сторонамъ Его, справа колѣнопреклонно молящійся Моисей съ скрижалями заповѣдей, слѣва Іоаннъ Креститель держащій Агнца Божія; высокая аллегорія ветхаго и новаго завѣтовъ Фигуры хотя и слишкомъ длинны и головы велики и многое другое вышло безобразно и суховато, все-таки въ общемъ композиція задумана величаво и съ достоинствомъ, особенно могучее изображеніе Искупителя, сидящаго на радугѣ въ бѣломъ одѣяніи и красной хламидѣ; какъ у будущаго судіи міра, правая рука Его поднята со строгой важностію для благословенія, лѣвая для отверженія; изъ устъ исходитъ мечъ обоюдоострый. — Небольшая церковь объ одномъ кораблѣ, с. Витусъ въ Мюльгаузенѣ на Неккарѣ (подъ Канштаттомъ), начатая въ 1380 г. важна какъ одинъ изъ позднѣйшихъ примѣровъ сплошной внутренней росписи, что можетъ быть объясненно тѣмъ, что эта церковь сооружена частнымъ лицомъ, благочестивымъ Рейнгартомъ Мюльгаузенскимъ, о которомъ еще будетъ рѣчь впереди. По стѣнамъ корабля (не покрытаго сводомъ), представлены въ тройномъ рядѣ четырегольныхъ площадокъ, вверху ветхозавѣтныя сцены, по серединѣ — новозавѣтныя, внизу (почти совершенно стершіяся) легендарныя; на клиросной аркѣ, со стороны корабля — двѣ молящіяся фигуры и 12 святыхъ, со стороны клироса — Христосъ судящій міру, окруженный ангелами и святыми; далѣе внизу — взятіе на небо праведниковъ и осужденіе отверженныхъ; наконецъ внутри клироса, на сводѣ, Спаситель вѣнчающій Божію Матерь въ кругѣ осьми ангеловъ съ орудіями мученія, далѣе въ стрѣлкахъ, у смычекъ клироснаго свода, четыре учителя церкви и знаки Евангелистовъ, по стѣнамъ нѣсколько произвольно расположены сцены изъ исторіи отрочества Спасителя, боль-

*) Объ этихъ и слѣдующихъ изображеніяхъ въ Швабіи см. Grueneisen: Uebersicht. Beschr. älterer Werke der Malerei in Schwaben, Kunstblatt 1840, № 96 и сл.

шое изобр. Божія Матери покрывающей вѣрующихъ своимъ омофоромъ, потомъ отдѣльные портретныя фигуры и четырнадцать событій изъ житія св. Витуса. Бо́льшая часть этихъ изображеній написана бойкой кистью, спѣшно и небрежно, фигуры сухи и одеревянѣлы, хотя не безъ движенія. Прекрасны за то, нѣкоторыя головы изъ житія святыхъ въ кораблѣ и парящее движеніе ангеловъ на клиросномъ сводѣ. Главное мѣсто, какъ мы видимъ, занимаетъ исторія жизни мѣстнаго святаго, которому посвященъ былъ главнымъ образомъ и самый алтарь. — Колоссальное и величественное изображеніе Богоматери въ ц. с. Екатерины въ Оппенгеймѣ (писанное вѣроятно около половины XIV вѣка, на половину поблекло *). Въ за́мковой часовнѣ въ Форхгеймѣ, близъ Бамберга **), видны въ разныхъ мѣстахъ по стѣнамъ — Благовѣщеніе, два пророка, поклоненіе волхвовъ и страшный судъ съ двѣнадцатью апостолами, все это писано свѣтлыми красками по фону представляющему коверъ и сколько въ цѣломъ, такъ и въ отдѣльностяхъ, расположено съ величайшей простотою. Исполненіе весьма грубое, такъ что даже сочлененія совершенно не обозначены, а тѣней вовсе почти нѣтъ; намѣреніе живописца однако выражено ясно, хотя головы и лишены всякаго выраженія. Начало этихъ работъ нельзя отнести далѣе половины XIII вѣка, такъ что онѣ нѣкоторымъ образомъ соотвѣтствуютъ самому раннему готическому типу. — Примѣромъ (поразительно богатой) сплошной росписи сводовъ, которая въ XIV вѣкѣ, въ большихъ готическихъ церквахъ можетъ быть уже стала рѣдкостью ***), представляетъ Маріинская ц. въ Кольбергѣ, въ Помераніи †). Здѣсь (въ относительно очень хорошемъ состояніи), сохранились фрески на сводѣ серединнаго корабля, представляющія въ 32 большихъ поляхъ, собраныя въ обычномъ параллельномъ порядкѣ событія изъ ветхаго и новаго завѣта и въ 40 малыхъ треугольникахъ, поющихъ и играющихъ ангеловъ и другія фигуры. Послѣднія повидимому не имѣютъ отношенія къ церкви и написаны скорѣе для общаго оживленія формы свода, или для декоративнаго олицетворенія устойчивости его; весьма замѣчательное по тогдашнему роо́кому времени отступленіе, отъ религіозной мысли въ пользу чисто художественной цѣли. Притомъже эти постороннія фигуры составляютъ самую свободную и живую сторону всей работы, между тѣмъ какъ въ остальныхъ изображеніяхъ, особенно въ тѣхъ которыя занимаютъ большія плоскости, повторяются обычные типы XIV вѣка, но только съ большей сухостію и посредственностію и безъ жизненнаго чувства и индивидуально поэтическаго пониманія. Обдѣлка, какъ вездѣ въ то время, представляетъ просто раскрашенный очеркъ. — Подобныйже стиль обличаютъ остатки стѣнописи на клиросной аркѣ Маріинской церкви въ Трептовѣ при р. Регѣ. —

*) О новооткрытыхъ фрескахъ (какъ полагаютъ 1300 г.) въ главной церкви въ Рейтлингенѣ, ср. Kstbl. 1846. стр. 200.

**) Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschl. I 146 и сл. Эти фрески спасены искуснымъ подновленіемъ. — О стѣнныхъ фрескахъ (изобр. святыхъ и пр.) въ рыцарскомъ залѣ замка Лехенихъ около Кельна, произведенныхъ въ XIV вѣкѣ, мы не имѣемъ точныхъ свѣдѣній.

***) Рамерсдорфская церковь въ романскомъ стилѣ, одни фрески принадлеж. готическ. эпохѣ.

†) См. Kugler, Pommersche Kunstgesch. стр. 182. и сл.

Въ Екатерининской ц. въ Любекѣ, существуетъ стѣнописное изображеніе церковной половины XIV вѣка, представляющее трехъ епископовъ; оно какъ ремесленная работа хорошо. — Къ очень ранней порѣ готическаго стиля, можетъ быть даже къ началу XIII вѣка, принадлежали восемь изображеній князей на столпахъ монастырской ц. въ Мемлебенѣ при р. Унструтѣ, теперь почти совершенно исчезнувшія *). Это были величественно набросанныя фигуры, довольно чистыхъ и опредѣленныхъ очертаній и съ идеальными чертами въ лицахъ. Они вѣроятно изображали членовъ саксонскаго королевскаго дома, первыхъ сооружителей и вкладчиковъ церкви. — Здѣсь, какъ и въ отношеніи къ средневѣковымъ стѣнописнымъ изображеніямъ, каждый день можетъ повести къ новымъ находкамъ, такъ какъ при каждомъ почти подновленіи церквей, открываются болѣе или менѣе значительные остатки. Но такъ какъ эта стѣнопись, послѣ снятія съ нея штукатурки обыкновенно блѣднѣетъ, иногда даже совершенно улетучивается, то былобы очень желательно, чтобы вслѣдъ за открытіемъ, сняты были удовлетворительныя копіи, какъ напр. это сдѣлано было въ Рамередорфѣ самымъ предупредительнымъ образомъ, попеченіемъ Боннскаго начальства.

Замѣчательнымъ доказательствомъ, какъ далеко простирался въ среднихъ вѣкахъ вкусъ къ украшенію живописью храмовъ Божіихъ, могутъ служить въ Швеціи, церкви въ Бьёрешё, Аменехорадс — Рёда, Ризинге, Флода, Кумбла и пр. въ которыхъ недавно были открыты, потомъ и обнародованы **), значительныя и отчасти относительно хорошо сохранившіяся, стѣнныя фрески (XII и XIII вѣковъ). Обычный кругъ библейскихъ изображеній, начиная съ семи дней творенія, до страшнаго суда, — всегда очень полонъ, встрѣчаются также аллегорическія изображенія (напр. главныхъ добродѣтелей и пороковъ), но также и совершенно своеобразные, даже исключительно скандинавскіе мотивы, указывающіе на туземное изобрѣтеніе и работу. Въ этомъ отношеніи отличаются церкви въ Флода и Ризинге. Въ первой легенда о с. Олафа, представлена не только въ исторической послѣдовательности, (и отчасти съ весьма оживленными, даже смахивающими на жанръ подробностями, напр. сражающаго морскою болѣзнью спутника царскаго мученика); но бокъ о бокъ съ отдѣльными фигурами Давида и Голіаѳа, выступаютъ и витязи сѣверо-германскихъ сагъ, Дитрихъ Бернскій (Diderik von Baran) и Виттихъ (Widekе) Вилиндъ сынъ; Гольгеръ Данске въ борьбѣ противъ голаго и бородатаго (великана) Бурмана. Въ ц. въ Ризинге, между ветхозавѣтными событіями, нашла себѣ мѣсто даже сказка шведскихъ крестьянъ о томъ, какъ черезъ жену Ноя чортъ вперся въ ковчегъ. Въ богатыхъ и разнообразныхъ орнаментахъ, съ преобладающимъ романскимъ характеромъ, часто замѣтно весьма удачное чувство колорита.

*) Въ не очень удовлетворительныхъ снимкахъ у L. Puttrich: Denkmale der Bau kunst des Mittelalters in der königl. preuss. Provinz Sachsen, 3 u 4 Lief, Leipzig 1837. Ср. Kugler's Museum, Jahrg. 1834, № 21.

**) Стараніями Мандельгрен'а: Monuments Scandinaves au moyen-age fol. Paris 1862. Объ этомъ трудѣ говорено въ общемъ, еще самимъ Куглеромъ въ D. Kunstbl. 1850, стр. 231.

§ 65. По началу монументальнаго стиля, ближе всего подходитъ къ стѣнописи, живопись на стеклѣ, доведенная въ этотъ періодъ до громаднаго развитія. Что было сказано выше о французской живописи на стеклѣ этой эпохи, остается и здѣсь въ силѣ; вообще преобладаютъ небольшія историческія изображенія, которыхъ чрезвычайно много, либо въ видѣ медальоновъ на фонѣ изображающемъ коверъ, либо въ какой нибудь другой декоративной оправѣ; но бо́льшая часть важныхъ церквей, имѣетъ всетаки хотя въ нѣкоторыхъ окнахъ, также прямостоящія фигуры святыхъ, болѣе значительныхъ размѣровъ, подъ высоко возвышающимися балдахинами. Въ названныхъ малыхъ изображеніяхъ, искусство выступало изъ предѣловъ своей, не очень еще развитой техники, потому что при копотливой мозаико-подобной обдѣлкѣ, невозможно было удовлетворительно слѣдить за всѣми мелкими подробностями, но всетаки и въ французскихъ и въ нѣмецкихъ церковныхъ окнахъ, можно найти нѣкоторыя отличныя композиціи въ этомъ родѣ, повторяющіяся иногда во многихъ церквахъ. Глазъ наблюдателя правда, легко утомляется необыкновеннымъ обиліемъ и неопредѣленностію весьма неудовлетворительно переданныхъ сценъ и фигуръ, но дѣло въ томъ, что — какъ и многое другое въ античномъ и средневѣковомъ искусствѣ — эти предметы расчитаны были на здоровый и неизбалованный глазъ, физически даже, молодаго еще народа, усматривавшаго въ нихъ притомъ предметы благочестиваго поклоненія. — Большія изображенія явственнѣе передаютъ стиль того времени и потому мы преимущественно ихъ должны будемъ имѣть къ виду. Къ несчастію погибло невѣроятное множество подобныхъ произведеній, а то на лицо, во многихъ мѣстахъ почищено вставками изъ бѣлаго стекла. Что уцѣлѣло, поддерживаемо было большею частію изъ одного лишь опасенія расходовъ на новыя окна.

Близко къ готическому стилю подходятъ окна сооруженныя около половины XIII вѣка, на клиросѣ и въ поперечномъ кораблѣ ц. С. Кунибе́рта въ Кёльнѣ*), на нихъ представлены, отчасти библейскія и легендарныя событія, обрамленныя на подобіе ковра, пестрой сѣтью изъ арабескъ, отчасти отдѣльныя фигуры святыхъ. Въ орнаментахъ и фигурахъ явственно видно еще романское начало, но легкіе и разнообразно оживленные изгибы нѣкоторыхъ формъ, кое гдѣ переходятъ въ дѣйствительно готическіе мотивы. — Еще замѣтнѣе переходъ къ своеобразностямъ готическаго стиля, въ изящныхъ стеклописныхъ изображеніяхъ, на серединѣ клиросномъ окнѣ церкви въ Гёймерсгеймѣ на Ахѣ, представляющихъ съ одной стороны библейскія сцены, съ другой двѣ малыя фигуры святыхъ, а надъ ними двѣ другія въ болѣе крупныхъ размѣрахъ **). — Весьма обезображенныя оконныя стеклописныя изображенія на клиросѣ Елисаветинской ц. въ Марбургѣ, (половины XIII вѣка), относительно фигуръ не важны, но богаты и замѣчательны по орнаментамъ, такъ на пр. встрѣчается тамъ тщательно исполненный меандръ на синемъ

*) Снимокъ съ одного окна у S. Boisserée: Denkmale der deutschen Baukunst am Niederrhein u. пр.

**) Снимокъ у F. H. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst — und Geschichtskunde durch Kunstdenkmale. I. № IX. Сочинение содержащее кромѣ того хорошо раскрашенные снимки съ стеклописныхъ изображеній.

фонѣ. (Прекрасной декоративной стеклописью отличается, кромѣ того еще, близлежащая Грюнбергская церковь *); подобныя же работы существуютъ и на старыхъ окнахъ Альтенбергской церкви близъ Кельна). — Строгій и величественный стиль обличаютъ, составленныя во второй половинѣ XII вѣка изображенія на стеклѣ, въ церкви Вимпфенской, въ долинѣ, находящіяся теперь въ „Дармштадтскомъ музеѣ. — Въ отношеніи къ древности, чрезвычайно важны окна въ сѣверномъ боковомъ кораблѣ Страсбургскаго собора, содержащія рядъ нѣмецкихъ королей, отъ Пипина до Гогенштауфеновъ, въ болѣе чѣмъ натуральныхъ фигурахъ, удачно замыкаемый изображеніемъ поклоняющихся Христу Младенцу волхвовъ. Нѣмецкіе короли, представлены всѣ въ спокойномъ, даже деревянномъ положеніи, имена ихъ обозначены въ надписяхъ на вѣнцахъ окружающихъ ихъ головы, въ которыхъ можно отчасти предположить нѣкоторое портретное сходство. Въ ихъ костюмахъ обнаруживается явное стремленіе къ точности, такъ что на пр. для изображенія обшивокъ, употреблена самая коштная мозаичная работа. Стиль хотя и готическій, но выдержанъ съ величайшей архитектурной строгостію, одѣянія робки и неподвижны, позы безжизненны. Вѣроятно эти работы, какъ и самое зданіе принадлежатъ къ XIII вѣку. Прочія стеклописныя изображенія этой церкви, по большой части не особенно важны и по рисунку и цвѣтамъ произвольны. Въ поперечномъ кораблѣ можно видѣть на одномъ изъ верхнихъ оконъ, огромную фигуру с. Христофора въ одѣяніи, схожемъ съ ковромъ, которая, можетъ быть, древнѣе еще изображеній королей. Нѣкоторыя хорошія фигуры, въ болѣе развитомъ готическомъ стилѣ, находятся въ часовняхъ по сторонамъ боковыхъ кораблей, въ сосѣдствѣ съ поперечной пристройкой **); подобныя имъ находятся также въ и. с. Оомы въ томъ же городѣ. — Окна на клиросѣ кѣльнскаго собора, составленныя вѣроятно въ одно время съ тамошними стѣнописными изображеніями, т. е. около времени освященія храма (въ 1322 г.), производятъ какъ извѣстно, поистинѣ потрясающее впечатлѣніе, высокимъ великолѣпіемъ и сильнымъ огнемъ красокъ и какъ пополненіе громадныхъ массъ зданія, величаво стремящихся въ высь, вполнѣ удовлетворяютъ архитектурно-декоративному чувству. Но съ другой стороны, второстепенное мѣсто въ сущности займетъ, самостоятельное художественное значеніе отдѣльныхъ стеклописныхъ изображеній. Царя Израильскіе, наполняющіе длинной вереницей верхнія окна, обнаруживаютъ строгость и простоту стиля, почти изумительныя въ началѣ XIV вѣка. Это самая простѣйшая мозаичная наборка, на которой съ внутренней стороны наложены черной краской лишь не многія подробности, какъ на пр. очертанія частей лица, нѣкоторые мотивы одеждъ и пр. Въ поклоненіи волхвовъ, занимающемъ середнее окно, менѣе видно схематичной строгости, но болѣе прелести и тонкости. Впрочемъ, и въ декоративной обдѣлкѣ этихъ оконъ, проглядываетъ извѣстная сдержанность и умѣренность: такъ

*) Образцы у Moller, Denkm. d. deutschen Baukunst, Taf. 30.

**) Эти, а въ особенности начатыя въ 1331 г. работы, въ Екатерининской часовнѣ, вѣроятно произведенія того Іоанна Кирхгеймскаго, которато въ одной грамотѣ 1348 г. называютъ: pictor vitrorum in ecclesia argentinensi. Ср. H. Schreiber, монстеръ въ Страсбургѣ, 2 изд. текстъ. стр. 69. Находящіяся въ кораблѣ повидимому древнѣе.

на пр. баллюстины надъ фигурами очень низки и мало отдѣланы, такъ что всю верхнюю половину занимаетъ пестрящій ковровый фонъ, тогда какъ въ позднѣйшихъ работахъ XIV вѣка, баллюстины, какъ извѣстно, возвышаются въ видѣ прозрачнаго блестящаго сооруженія, отдѣляющагося бѣлымъ, либо желтымъ цвѣтомъ, на темносинемъ, пурпуровомъ или другомъ фонѣ, представляющемъ коверъ. Кромѣ того и въ часовняхъ обхода остались еще въ значительномъ числѣ, старыя стеклописныя работы, а въ особенности въ часовнѣ святыхъ волхвовъ онѣ въ полномъ составѣ. Стиль и обдѣлка совершенно какъ въ предшедшихъ произведеніяхъ. — На всѣхъ старыхъ стеклописныхъ картинахъ въ кораблѣ кёльнскаго Фрейбургскаго собора, принадлежащихъ преимущественно первой половинѣ XIV вѣка и представляющихъ большею частію священныя сцены въ уменьшенныхъ размѣрахъ, (хотя попадаются и мірскія, напр. изъ горнаго производства), еще видны гербы тѣхъ городскихъ цеховъ, которыми онѣ были пожертвованы. Нѣкоторыя болѣе крупныя фигуры святыхъ обличаютъ простое выполненіе, въ духѣ миніатюръ, причемъ линіи и очертанія производятъ, покрайней мѣрѣ какъ орнаменты, превосходный эффектъ. Контуры и подробности какъ вездѣ, начиная съ этаго времени, наложены съ внутренней стороны и выжжены *). — Старая живопись на стеклѣ въ Регенсбургскомъ соборѣ, также XIV вѣка, не имѣетъ никакой важности относительно стиля. За то къ лучшимъ произведеніямъ принадлежатъ работы въ Екатерининской церкви въ Оппенгеймѣ, около половины тогоже вѣка. Впрочемъ во всѣхъ почти церквахъ того времени, сохранились хотя нѣкоторые остатки прежняго оконнаго благолѣпія, такъ какъ и съ упорнѣйшей волею нельзяже было все уничтожить. Гдѣ только позволяли средства городовъ, либо монастырей, постоянно украшаемы были стеклописью окна въ клиросахъ, а въ кораблѣхъ по мѣрѣ силъ. Исчисленныя выше работы, составляютъ въ громадной массѣ подобныхъ произведеній именно тѣ, о стилѣ которыхъ мы случайно могли подѣлиться болѣе подробными свѣдѣніями.

§ 66. Весьма знаменательно въ отношеніи къ готическому періоду, возникніе самостоятельной иконописи на доскахъ, производившейся въ предшествовавшее время лишь мимоходомъ, какъ побочность и приложеніе къ другимъ художническимъ работамъ. Золотыя и серебряныя напрестольныя рельефныя доски, въ XIII вѣкѣ становились рѣже, а въ XIV почти совсѣмъ вышли изъ употребленія **); ихъ мѣсто заняли либо иконы, писанныя просто на доскахъ, либо (на важныхъ престолахъ), деревянныя или каменныя позолоченныя статуи, въ широкомъ обрамленіи и со створчатыми дверцами, содержавшими не рѣдко цѣлый міръ изображеній. А для домашняго моленія, писанныя на доскахъ иконы, теперь даже вошли почти въ общее употребленіе. Легко понять какую въ высшей степени важную перемѣну, это должно

*) Ср. H. Schreiber, d. Münster zu Freiburg, 2 Aufl. Текстъ I. ст. 42 и II. ст. 10.

**) Вѣроятно потому что, вкладчики и церковный совѣтъ, теперь стали предпочитать пожертвованіямъ и собиранію трудно-охранимыхъ металлическихъ сокровищъ, по возможности пышное развитіе готической архитектуры. Вообще въ произведеніяхъ готическаго архитектурнаго стиля, коренится (хотя и скрытно) причины, или источникъ важныхъ измѣненій въ прочихъ искусствахъ

было произвести во всемъ искусствѣ. Живопись на доскахъ, по сравнимая близкому и внимательному разсматриванію, требовала несравненно болѣе тщательнаго выполненія отдѣльныхъ частей, нежели стѣнопись и живопись по стеклу; ей приходилось до извѣстной степени изучать организмъ человѣческаго тѣла, дѣйствіе свѣта и тѣни, пластическую моделировку формъ, наконецъ извѣстную отдѣлку физіогномій и выраженій, а всякій успѣхъ въ этомъ направленіи, неизбѣжно долженъ былъ отразиться на обѣ другіе рода живописи, такъ какъ по всей вѣроятности весьма часто, одно и тоже лицо исполняло роль иконописца, стѣнописца и живописца по стеклу. Какъ бы то ни было, въ XIV вѣкѣ живопись на доскахъ представляла уже примѣръ и правило, чего можно было достигнуть въ живописномъ выполненіи вообще и теперь, и другимъ отраслямъ нельзя уже было болѣе останавливаться на одномъ лишь раскрашиваніи очерковъ.

Гораздо важнѣе этихъ внѣшнихъ причинъ и отношеній было, по всей вѣроятности, одновременно совершившееся развитіе въ жизни народовъ, всестороннее вліяніе котораго мы въ слѣдующемъ отдѣлѣ подробнѣе разсмотримъ. Здѣсь требовалось только, по поводу перемѣнъ въ задачахъ живописи, указать на этотъ второй и болѣе важный элементъ.

Еще съ давнихъ поръ иконописью на доскахъ славились нижне-прирейнскія области. Часто упоминаемое мѣсто, въ поэмѣ о Парсивалѣ, составленной въ началѣ XIII вѣка (Вольфрамомъ фонъ Эшенбахъ), называетъ именно Кёльнъ и Мастрихтъ главными мѣстами этой отрасли художества; «Ни одинъ «живописецъ, ни въ Кельнѣ, ни въ Мастрихтѣ — такъ повѣствуетъ преда«ніе — не написалъ бы такого краснаго воина, какъ этаго витязя на конѣ». И дѣйствительно, донынѣ въ Кельнѣ находятся довольно значительное число древнеготическихъ картинъ, которыя если и не такъ стары какъ слова поэмы, всетаки быть можетъ, восходятъ отчасти къ началу XIV вѣка *). Прежде всего слѣдуетъ обратить здѣсь вниманіе на нѣкоторыя однородныя иконы по золотому фону, каковы изображенія Іоанна, Павла, Благовѣщенія, Принесенія въ Храмъ, очень близкія еще къ упомянутымъ выше клироснымъ фрескамъ. Въ нѣломъ и здѣсь преобладаетъ контурный рисунокъ, но въ головахъ замѣтна нѣкоторая моделировка, опредѣленнѣе выступающая въ отдѣлкѣ (расположенныхъ съ достоинствомъ и величавостію), но всетаки произвольная и чуждая естественности. Головы еще безъ выраженій, жесты условны; но на иконѣ Благовѣщенія, робкое недоумѣніе Пр. Дѣвы передано не безъ чувства жизни. — Почти тоже можно сказать о небольшомъ створчатомъ напрестольномъ образѣ, на которомъ представлены, въ середнемъ полѣ — Распятіе, на половинкахъ, слѣва: Рождество Христово и подъ нимъ поклоненіе волховъ; справа: Вознесеніе Христово и Сошествіе С. Духа; наконецъ на наружныхъ сторонахъ половинокъ: Благовѣщеніе и двѣ святыя угодницы. Въ лицахъ и здѣсь едва замѣтенъ начатокъ выраженія, но композиція во многихъ отношеніяхъ замѣчательна и замыселъ художникомъ переданъ не безъ рѣшительности и благородства. — Въ одномъ,

*) Бо́льшая часть ихъ въ городск. муз. (бывшемъ Вальраффовомъ); но о нынѣшнемъ расположеніи ихъ мы ничего не можемъ сказать.

впрочемъ грубомъ изображеніи Распятія, окруженнаго сценами изъ библейской исторіи, расположенными по 25 малымъ площадкамъ и фигурами 12 святыхъ въ двухъ, показывается уже своеобразность въ наложеніи красокъ, составляющая въ послѣдствіи характеристичную особенность кёльнской школы; какъ на пр наложенные блики и пр.—Двѣ небольшія, сами по себѣ не замѣчательныя иконы: Распятіе съ Богоматерью и Іоанномъ на золотомъ фонѣ и двоихъ изъ трехъ волховъ на чорномъ фонѣ съ золотыми цвѣтами, (вѣроятно внутреннее и наружное украшеніе одного и тогоже напрестольнаго образа), — служатъ новымъ доказательствомъ, какъ, относительно говоря, быстро, контурный рисунокъ уступалъ мѣсто выраженію формъ помощію краскокъ. Въ этомъ направленіи сдѣланъ уже значительный успѣхъ въ одномъ, довольно обширномъ изображеніи Распятія со множествомъ малыхъ фигуръ, обнимающемъ въ тоже время самымъ наивнымъ образомъ много другихъ моментовъ страданія. Слѣва Распятіе, справа пригвожденіе Христа къ кресту, въ серединѣ, нѣсколько вдали, три креста окруженные народомъ; на заднемъ планѣ городъ Іерусалимъ въ причудливой перспективѣ пестрыхъ зданій; за нимъ, въ зеленомъ, гористомъ ландшафтѣ, замки и города; воздухъ замѣненъ обычнымъ золотымъ фономъ. Фигуры тяжеловаты и неуклюжи, особенно лошади, отдѣлка очень полны и переполнены подробностями, краски пестры и ярки, выработка вообще еще мало подвинулась впередъ. Итъ впрочемъ недостатка и въ величественно трагическихъ чертахъ, особенно въ проявленіи скорби, на пр. въ святыхъ женахъ, покрывающихъ свои лица. Волны въ живомъ смятеніи. — Сюдаже принадлежатъ, кромѣ очень грубыхъ изображеній на створахъ освященнаго въ 1331 г. главнаго напрестольнаго образа соборной церкви въ Оберветцелѣ, еще внутреннія изображенія на створахъ одного кивота въ ц. Альтенбергской, при Ланѣ. Въ осьми площадкахъ, которыхъ по четыре на каждой половинкѣ, представлены событія изъ жизни Богоматери и фигуры архангела Михаила и с. Елисаветы, все по золотому фону. Стиль напоминаетъ начало XIV вѣка и въ цѣломъ соотвѣтствуетъ первымъ изъ вышеприведенныхъ изображеній въ Кёльнскомъ музеѣ. Въ драпировкѣ много величественныхъ мотивовъ.

§ 67. Также въ другихъ областяхъ Германіи, ранѣеготическія изображенія не рѣдкость. Въ небольшой часовнѣ въ Госларѣ, уцѣлѣвшей при бѣдственномъ разрушеніи собора, въ которую перенесены были нѣкоторыя изъ спасенныхъ художественныхъ произведеній, находятся нѣсколько небольшихъ напрестольныхъ иконъ подобнаго рода, въ числѣ которыхъ одна, представляющая распятаго Спасителя съ сильно изогнутымъ на сторону тѣломъ, между Богоматерью ломающей руки и Іоанномъ, объятымъ болѣе тихой скорбію; на створахъ видны с. Стефанъ и с. Лаврентій, вверху — ангелы съ кадильницами. Здѣсь значительно преобладаетъ еще контурный рисунокъ и архитектурное обрамленіе указываетъ на прежнюю пору. — Другія очень интересныя иконы, можно видѣть въ Нюрнбергѣ, значеніе котораго какъ города, ознаменовалось вообще еще въ XIII вѣкѣ не маловажнымъ процвѣтаніемъ искусства. Изображенія на створахъ главнаго престола ц. с. Іакова *), какъ полагаютъ, принадлежатъ еще романскому стилю и отмѣчены

*) Ср. K. v. Kobberg: Nurnberger Briefe. Hannover. 1846, стр. 46. — Waagen.

1244 г. въ нихъ представлены: справа, Благовѣщеніе и Нѣчныя Богородицы, слѣва, Воскресеніе и жены у гроба, вверху съ обѣихъ сторонъ, по шести апостоловъ и еще другія фигуры. Положительно готическія иконы встрѣчаются преимущественно въ двухъ главныхъ церквахъ с. Лаврентія и с. Себальда. Также въ Богородичной ц. и особенно въ картинной галереѣ въ Нюрнбергскомъ замкѣ, находятся различныя иконы подобнаго рода, отчасти довольно второстепеннаго достоинства; но по большей части въ нихъ уже замѣчается переходъ къ позднѣйшему манеру Нидерландскаго искусства, а потому намъ удобнѣе будетъ оставить ихъ до слѣдующаго отдѣла. — Въ Берлинскомъ музеѣ хранится много ранѣготическихъ, небольшихъ иконъ, въ числѣ которыхъ одна, начала XIV вѣка, замѣчательна также по содержанію: подъ балдахиномъ на золотомъ фонѣ, Іосифъ и Пр. Дѣва, на каменной скамьѣ; въ то время какъ онъ обращается къ Ней съ вдохновенной рѣчью, Она смиренно опускаетъ взоръ; по обѣимъ сторонамъ ангелы со скрипками и цитрами; крылья ихъ составлены изъ павлиныхъ перьевъ. Вслѣдствіе одной изъ тѣхъ фантастическихъ выходокъ, которыя къ исходу средняго вѣка не рѣдко прорываются въ значительно потрясенной старой типикѣ, Іосифъ представленъ здѣсь нищимъ, съ костылемъ и въ дорожной шляпѣ. Если здѣсь исполненіе еще нѣсколько грубовато и эскизно, то въ двухъ другихъ позднѣйшихъ иконахъ, (Благовѣщеніе и Рождество), можно видѣть, какимъ страннымъ образомъ сбивалось съ пути новое еще, въ то время, стремленіе къ моделировкѣ; напр. середняя часть фигуръ и одѣяній совершенно свѣтла, къ контурамъ, колоритъ становится темнѣе и наконецъ почти переходитъ въ черный цвѣтъ. Два обломка иконъ большихъ размѣровъ, въ томъ же собраніи, въ своемъ родѣ превосходны: это два ангела держащіе дарохранительницу и Богоматерь съ младенцемъ, обручающимся со с. Екатериною. Головы достаточной величины, форма ихъ нѣсколько полная, но чистая и благородная и съ выраженіемъ кроткаго спокойствія и откровенности; въ этихъ головахъ, особенно въ головѣ ангела на первой иконѣ, есть что-то трогательно ясное и простодушное, отъ нихъ вѣетъ юношеской невинностію и чистотою. Исполненіе чрезвычайно просто и темные контуры все еще въ силѣ. — Одна икона, вѣроятно начала XIV в. перешедшая изъ окрестностей Падерборна, въ обладаніе г. Бартельса въ Ахенѣ, по богатому символическому ея содержанію заслуживаетъ, чтобъ о ней упомянули *). Посреди Саломонова храма стоитъ Божія Матерь на полумѣсяцѣ, вверху на крыльяхъ храма, ангелы играющіе на инструментахъ; слѣва, Благовѣщеніе, справа Рождество, потомъ далѣе по сторонамъ, шесть учителей церкви; внизу, въ особенныхъ отдѣленіяхъ, аллегорическія фигуры, изображающія качества Пр. Дѣвы. Непосредственно около Нея, на ступеняхъ видны двѣнадцать львовъ Саломоновыхъ со свиткомъ, на которыхъ написаны по одному

Kunstwerke und Künstler in Deutschland I, ст. 264 относитъ это произведеніе позднѣйшей мѣрѣ къ XIII в. и приводитъ межд. пр. въ доказательство высокой древности, узкія сплющенныя и отсутствіе извѣстныхъ, манерныхъ, изогнутыхъ позъ, свойственныхъ болѣе развитому готическому стилю. О весьма древней иконѣ на доскѣ (изобр. страстей Господнихъ, на золотомъ фонѣ) находящейся въ монастырѣ, ц. въ Гейльброннѣ, (см. тамъ же, стр. 310).

*) Passavant, въ Kunstblatt, 1841, № 100.

имени апостола и по одному члену символа вѣры; потомъ слѣва Виргилій, въ качествѣ христіанскаго пророка между язычниками, (по толкованію четвертой эклоги), справа, Альбумасаръ (аравитянинъ?); далѣе внизу двѣ сидящія сивиллы, а у ногъ Божія Матери, лежитъ мужская фигура въ бѣломъ одѣяніи въ гробѣ, съ загадочной приписью: tumba gygantis, могила исполина. Очевидно что тутъ хотѣли символически соединить вмѣстѣ, все пророчество, откровеніе и позднѣйшее ученіе церкви. Слегка парящія фигуры, особенно женскія, имѣютъ нѣсколько наклоненныя головы съ широкими лбами, длинными носами, толстыми губами и узко прорѣзанными глазами.

§ 68. Ковры готическаго стиля кое-гдѣ еще попадаются. Въ клиросѣ ц. с. Лоренца въ Нюрнбергѣ, хранится тканый коверъ съ изображеніями апостоловъ, стиль его обозначаетъ переходъ съ романскаго къ готическому періоду. Въ Елисаветинской ц. въ Марбургѣ, на одномъ очень большомъ коврѣ, главныя изображенія относятся къ притчѣ о блудномъ сынѣ. Это большія фигуры, простыхъ цвѣтовъ, съ слабымъ обозначеніемъ свѣта и тѣней и въ крупныхъ, сильныхъ контурахъ; по стилю работа соотвѣтствуетъ приблизительно времени около 1300 г. Цѣлое собраніе ковровъ, въ числѣ которыхъ одинъ покрайней мѣрѣ, положительно древнеготическій, (Божія Матерь на престолѣ, передъ ней молящійся рыцарь), принадлежитъ собору въ Бернѣ, но доступъ къ нему труденъ*). Если мы въ слѣдующемъ, лишь мимоходомъ коснемся этой и другихъ отраслей живописи, то причина тому отчасти недостатокъ удовлетворительныхъ предуготовительныхъ трудовъ, отчасти же и главнымъ образомъ, возрастающее съ этой поры число произведеній живописи на доскахъ и стѣнной, которыя мало по малу становятся законодателями въ отношеніи къ стилю для всѣхъ прочихъ родовъ искусства и вскорѣ составляютъ безпрерывный рядъ.—Преимущественнѣе предъ тканными коврами, заслуживаютъ особенное вниманіе такъ называемыя завѣсы во время поста, колоссальные расписанные (либо тканые) занавѣсы, которыми во время поста отдѣляли клиросъ съ главнымъ престоломъ, отъ остальнаго пространства церкви; обыкновеніе существующее въ нѣкоторыхъ мѣстахъ и до нынѣ. Конечно, древніе образцы весьма рѣдки. Въ ц. апостоловъ въ Кёльнѣ еще сохраняютъ писанный по холсту фрагментъ подобной завѣсы, можетъ быть отъ XIII вѣка, хотя предполагаемая завѣщательница этого предмета, Рихмодис'фон'Адохт', жила въ XIV столѣтіи. Остатокъ этотъ, слишкомъ 6′ шириною и около 9′ вышиною, повидимому составлялъ часть изображенія Вознесенія Христова; видны шесть апостоловъ, посреди ихъ Божія Матерь, почти натуральной величины; внизу, на широкой полосѣ съ орнаментами, мжд. пр. фигура жертвовательницы, по угламъ знаки евангелистовъ. Въ цѣломъ замѣтенъ благородный и очень ранній готическій стиль, предшествующій можетъ быть стѣнописи въ соборномъ клиросѣ. Другая, на видъ очень древняя завѣса, была еще нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ употребленіи въ Фрейбургскомъ соборѣ.

*) Это собраніе, отчасти покрайней мѣрѣ, изображено въ не совсѣмъ удовлетворительныхъ рисункахъ, въ одной книжкѣ „Schweizerische Alterthumer", Bern. 1835 fol. Оно составляетъ часть бургундской добычи и потому вѣроятно произведеніе изъ Аррасскихъ мастерскихъ.

§ 69. Нѣмецкія миніатюры готическаго стиля, по исполненію вообще грубѣе и элиноватѣе французскихъ и нидерландскихъ; въ особенности контуры толще, оттѣнки скуднѣе и цвѣта ярче *). Но нѣтъ недостатка въ прекрасныхъ и граціозныхъ мыслями, выраженныхъ въ мѣткихъ, весьма оживленныхъ движеніяхъ (хотя часто утрированныхъ), тогда какъ въ головахъ выказывается весьма общая и сильная типическая отдѣлка. Но какъ бы небрежны ни казались эти работы на первый взглядъ, имъ всегда придадутъ особенную прелесть, обиліе задушевныхъ и фантастическихъ вымысловъ и разительная опредѣленность стиля. — Къ самымъ первымъ по времени образцамъ, принадлежатъ изображенія украшающія находящуюся въ Мюнхенской придворной библіотекѣ рукопись Тристанъ, Готтфрида Страсбургскаго**). Эта рукопись вѣроятно изъ Швейцаріи и составлена въ первой половинѣ XIII вѣка. Внѣшней отдѣлкою эти работы напоминаютъ верхнебаварскую школу къ исходу XII в. о которой выше (стр. 104) было говорено; онѣ также состоятъ изъ простыхъ рисунковъ перомъ, съ цвѣтнымъ закрашеннымъ фономъ, но съ той особенностію, что здѣсь, въ одеждахъ уже обозначены тѣни различными цвѣтами: въ стилѣ рисунка сказывается однако новое направленіе искусства, даже съ нѣкоторою манерной утрировкою. — Это направленіе болѣе развито въ рисункахъ рукописи Миннезенгеровъ, перешедшей изъ Вейнгартенскаго монастыря въ частную корол. библ. въ Штуттгартѣ ***). Въ началѣ каждой пѣсни, представленъ поэтъ при томъ, либо другомъ соотвѣтствующемъ занятіи, но все еще въ не очень поэтическомъ образѣ. Это просто раскашенные рисунки перомъ. — Несравненно важнѣе рисунки знаменитой Манесской миннезенгеровой рукописи въ Парижской королевск. библ. (около 1300 г.) †). Въ ней также изображены отдѣльные поэты какъ въ предидущей рукописи и большей частію по подобнымъ же мотивамъ, такъ что эти, можетъ быть, составлены были по другимъ, либо тѣ и другіе вмѣстѣ, по общимъ образцамъ. Но рисунки въ парижской рукописи, съ одной стороны, и значительнѣе по формату и обнаруживаютъ бо́льшую живописную технику, съ другой, въ тоже время замѣтно болѣе тонкое вниканіе въ условія различныхъ изображеній, болѣе остроумное и живое пониманіе ихъ. Поэтъ изображенъ, то одинъ, то съ своей возлюбленною, то молодымъ охотникомъ, то опять храбрымъ рыцаремъ и т. д. Превосходно выражено въ позѣ и лицѣ нѣкоторыхъ изъ нихъ, поэтическое раздумье и мечтаніе, какъ на пр. въ фигурѣ Генриха фонъ'Фельдекъ', сидящаго посреди цвѣтовъ и птицъ, задумчиво опустивъ голову на руку, равно и въ Реймарѣ фонъ'Цветер', который сидя на возвышенной скамьѣ,

*) Ср. Waagen Kunstw. und Künstler in Engl. und Paris, III стр. 308.

**) Cod. germ. № 51.—Dibdin, a bibliographical etc. tour III. pag. 263. Museum 1834, № 22, стр. 170.—Рисунки этой рукописи впрочемъ двухъ разныхъ мастеровъ. Только въ первой половинѣ они исполнены съ художественной тщательностію, но и тамъ отчасти грубо раскрашены, на подобіе остальныхъ. Къ послѣднимъ относятся картины сообщенныя у Aufsess, въ его „Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters“ 1832, стр 222.

***) Museum въ пр. м. № 13. стр. 99.

†) Ср. vonder Hagen: о картинахъ въ сборникахъ древнегерманск. поэтовъ и пр. Berlin 1844 съ рис. (въ трудахъ кор. акад. наукъ).

диктуетъ что-то двумъ внимающимъ ему писцамъ. Очень мило задумано изображеніе Гардеккера, лежащаго съ соколомъ на рукѣ подъ деревомъ, склонивъ голову на колѣни возлюбленной, которая ласкаясь къ нему прикасается, и т. д. Правда, что движенія, именно въ трудныхъ позахъ, не всегда естественны и ловки, что особенно замѣтно въ упомянутой послѣдней картинѣ и нѣкоторыхъ изображеніяхъ битвъ и охоты; — лошади въ особенности неудачны; но вообще проглядываетъ уже довольно чистое чувство формы и драпировка также расположена большей частію въ красивыхъ, осмысленныхъ линіяхъ. Впрочемъ можно различить двоякую работу, высшаго и низшаго достоинства, что неудивительно въ такой богатой рукописи. — Весьма граціозно исполненныя миніатюры, содержитъ прекрасная рукопись Вильгельма фонъ'Оранже, 1834 г. хранящаяся въ публичн. библ. въ Касселѣ *). Въ ней изображенія носятъ отпечатокъ пріятной, нѣжной наивности и кроткой прелести выраженія, въ одеждахъ встрѣчаются нѣкоторые отдѣльные хорошіе и изящные мотивы.

Б. Вторая половина XIV и начало XV вѣка. Полное развитіе готическаго стиля.

§ 70. Въ теченіи XIV вѣка обнаруживаются начатки разложенія средневѣковаго быта на всемъ замѣтѣ, видимымъ образомъ: въ великомъ церковномъ расколѣ; въ государственной политикѣ расходящейся съ церковью; въ болѣе опредѣленномъ развитіи западноевропейскихъ народностей, вслѣдствіе вѣковой борьбы и въ проявленіи чисто мірскихъ интересовъ. Насъ вѣроятно не станутъ упрекать въ излишней смѣлости, если мы поставимъ въ связи съ этимъ великимъ переворотомъ въ судьбахъ міра, феноменъ изъ исторіи искусства, т. е. первое рѣшительное распаденіе живописи на различныя школы, послѣ чего очень скоро въ средѣ ихъ, выступаютъ отдѣльныя личности живописцевъ. Правда, содѣйствующей этому причиною, какъ выше (стр. 132) было указано, является возрастающая самостоятельная живопись на доскахъ, вызвавшая школы и одиночныхъ художниковъ, на возможно многостороннее проявленіе всей добытой ими опытомъ, т. е. субъективно различной практики, такъ что уже изъ одного этаго, для нашего возрѣнія на предметъ, должны возникать различныя манеры живописи. Но несравненно большее дѣйствіе произвелъ безъ сомнѣнія умственный переворотъ, совершившійся въ эту эпоху искусства. Церковь уже не на столько властна надъ умами, какъ въ прежнее время и хотя искусство все еще почти исключительно служитъ ея цѣлямъ, всетаки живописецъ одушевленъ теперь, не однимъ только желаніемъ прославленія церковной идеи, но еще другимъ, неопредѣленнымъ побужденіемъ: проявить собственныя силы, — и даже въ нѣкоторомъ отношеніи — собственную виртуозность; въ немъ возбуждаетъ радость его работа, какъ трудъ самостоятельный, его влечетъ все болѣе и

*) Museum, 1844. № 5, стр. 35; № 11, стр. 82.

болѣе, вложить въ него субъективныя черты. Правда, въ началѣ онѣ носятъ отпечатокъ такой дѣтской невинности и незатѣйливой прелести, что наблюдателю онѣ именно кажутся высшимъ выраженіемъ возможнаго религіозно искусства; подобно тому какъ мистика того времени, кажется одинмъ изъ высшихъ цвѣтовъ средневѣковаго благочестія, тогда какъ она была лишь совершенно субъективное погруженіе въ божественные предметы, если не враждебное церкви, то всетаки не церковное.

§ 71. Древнѣйшая группа живописцевъ, олицетворяющая собою положительно школу, состоитъ изъ художниковъ, отчасти богемскихъ, отчасти и главнымъ образомъ, вызванныхъ въ Богемію въ царствованіе Карла IV (1346—78); въ настоящее время ее обыкновенно называютъ Пражской школою *). Извѣстны имена и нѣкоторыя болѣе или менѣе достовѣрныя работы Теодориха Пражскаго (процвѣтавшаго 1348—75), Николая Вурмсера изъ Страсбурга (жившаго въ Прагѣ какъ положительно изв. 1357—60) и Куница **). Кромѣ приведенныхъ, встрѣчается на многихъ доскахъ того времени имя Италіянца Томаза изъ Мутина (Модены). Но въ сущности, это была колонія нѣмецкихъ художниковъ, въ странѣ преимущественно славянской ***), котор. я въ эту пору процвѣтала подъ владычествомъ также чужестранцевъ, изъ рода Люксенбургцевъ. Въ особенности пышный Карлъ IV, въ лицѣ котораго люксенбургскій домъ воцарился на императорскомъ престолѣ, старался окружить свои богемскія резиденціи всякаго рода блескомъ и убранствомъ, предоставляя обширное поприще не однимъ только архитектурнымъ и пластическимъ предпріятіямъ, но также и живописи и оказывая живописцамъ всевозможное покровительство. Прежде всего слѣдуетъ здѣсь обратить вниманіе на любимое твореніе фантастичнаго и ученаго короля, на сооруженный имъ въ 1348 — 57 г. замокъ Карлштейнъ †), который согласно съ его желаніемъ, долженъ былъ сдѣлаться національною святынею Богеміи, хранилищемъ государственныхъ регаліи,

*) Fiorillo, въ прав. м. I. стр. 126 и сл. — Hirt Kunsthemerkungen auf einer Reise etc. nach Dresden und Prag, стр. 175 и сл. — Kunstblatt 1841, № 87 и сл. (Статья J. D. Passavant: Bei räge zur Kenntniss der alten Malerschulen in Deutschland vom XIII bis in das XVI Jahrhundert). Относительно древнѣйшихъ памятниковъ живописи въ Богеміи, миніатюръ XI вѣка въ университетской библ. и отечествен. музеѣ, и другихъ XIV вѣка, въ тѣхъ же мѣстахъ и въ Лобковицкой библ. (всѣ въ Прагѣ), сравни Waagen bei D. Kunstblatt 1850. ст. 129 и сл. и 148 и сл. и 155 и сл. О интересныхъ фрескахъ въ замкѣ Нейтрусъ см. Wocel „die Wandgemälde des St. Georgslegende", Wien, 1859 у Карла Геройзда.

**) Passavant въ пр. м. изъ словъ древняго показанія 1310 г.: Cunzel bohemus frater Nicolai pictoris, выводитъ заключеніе что Куницъ былъ братъ Вурмсера и что оба еще въ началѣ XIV работали въ Богеміи. Однако подобное предположеніе чрезвычайно странно въ отношеніи къ столю обоихъ, притомъ же въ такомъ случаѣ Куницеля (Cunzel) слѣдовалобы назвать нѣмцемъ, но не Богемцемъ. Мы скорѣе допускаемъ существованіе другаго живописца Николая, жившаго раньше и видимъ здѣсь странное, правда, но случайное совпаденіе двухъ именъ.

***) Уставъ ея членовъ въ 1348 г. былъ составленъ на нѣмецк. языкѣ, въ 1380 г. въ этомъ видѣ утвержденъ королемъ Вячеславомъ и лишь въ 1430 г. переведенъ на чешскій яз. Passavant въ пр. м.

†) Ср. „Beschr. d. k. k. Burg Karlstein", F. Ange, 3 изд. F. Jitschinsky, Prag, 1841. Брошюра.

самыхъ чтимыхъ мощей, важнѣйшихъ сокровищъ и грамотъ и въ тоже время монастырскимъ убѣжищемъ для царскаго молепія, почему и женщинамъ не дозволено было жить въ замкѣ. Самыя священныя пространства въ немъ были отдѣлены съ необыкновенными великолѣпіемъ, особенно большая крестовая часовня въ башнѣ, для которой очевидно образцами послужили поэтическія описанія храма святаго Граля, а гарнизонъ замка, императоръ обратилъ даже въ родъ храмовыхъ рыцарей. Нижнія части стѣнъ въ этой часовнѣ обложены были необдѣланными аметистами, хризолитами, опиксами и другими драгоцѣнными камнями. Верхнія части покрыты панелями, раздѣленными на множество четыреугольныхъ площадокъ, расписанныхъ поясными портретами святыхъ и королевскихъ особъ, числомъ свыше 130, рукою Теодориха пражскаго. Если въ этой обширной и важной работѣ отражается школьный характеръ богемской живописи, въ такомъ случаѣ надо сказать, готическій стиль представленъ не съ высшей и лучшей стороны. Вообще здѣсь недостаетъ болѣе благороднаго, тонкаго чувства формъ; онѣ здѣсь часто неуклюжѣе и тяжеловатѣе чѣмъ въ другихъ изображеніяхъ XIV вѣка. Можетъ быть тутъ кроется вліяніе нѣкоторой прежней, туземной богемской живописи, не оставившей впрочемъ по себѣ почти никакихъ памятниковъ. Однако, при всей тяжеловатости, многія фигуры Теодориха обнаруживаютъ высокое и своеобразное достоинство и мягкость, а въ единичныхъ случаяхъ даже удачныя порывы къ естественности; онъ же одинъ изъ первыхъ, какъ оказывается, добивался нѣсколько болѣе выработанной моделировки. При этомъ, какъ часто бываетъ съ новымъ художественнымъ направленіемъ, онъ даже въ изображеніяхъ своихъ, впадалъ въ утрированіе, неопредѣленность, одутлость, дрябловатость. Въ другихъ работахъ его руки, отчасти изъ тогоже Карлштейна, своеобразности эти выступаютъ въ болѣе выгодномъ свѣтѣ. Такъ на пр. напрестольный образъ въ пражской галереѣ областныхъ чиновъ (XV, № 33), въ двухъ отдѣленіяхъ: вверху Богоматерь съ младенцемъ, передъ которою Карлъ IV съ сыномъ Вячеславомъ стоятъ на колѣняхъ, возлѣ Нея двое святыхъ; внизу пражскій Архіепископъ Очко Власимскій и рядомъ съ нимъ четверо святыхъ. Въ моложавыхъ лицахъ замѣчается здѣсь мягкость, близкая уже къ граціи; также одѣянія очень мягко исполнены. Въ бельведерскомъ собраніи въ Вѣнѣ, находятся полуфигуры двухъ учителей церкви, въ епископскихъ облаченіяхъ, стоящія передъ письменными столами; головы представлены съ нѣкоторымъ величавымъ достоинствомъ, облаченія широко, колоритъ сильный и ясный. — Другой рукою, вѣроятно Николаемъ Вурмсеромъ изъ Страсбурга, въ тойже крестовой часовнѣ, писаны большіе фрески на бочарныхъ аркахъ, (довольно глубокихъ) оконныхъ нишъ, они представляютъ сцены и одиночныя фигуры изъ новаго завѣта. И здѣсь также въ очертаніяхъ, моделировкѣ и въ колоритѣ видна чрезвычайная мягкость; массивная тяжеловатость Теодориха значительно смягчена. Вообще замѣтно болѣе тѣсное сродство съ другими нѣмецкими произведеніями живописи, и именно съ кёльнской школою; на пр. въ мягкомъ чувствѣ которымъ проникнуто цѣлое, въ округлости головъ, въ весьма нѣжныхъ цвѣтахъ одежъ, въ которыхъ мж. пр. встрѣчается тотъ же мягкій лиловый тонъ, какъ въ древнекёльнскихъ работахъ; такъ мы заключаемъ, правда, судя по однимъ только существующимъ работамъ,

по историческимъ путемъ доказать этого мы не можемъ. — Вурмсеромъ и Куглицемъ вмѣстѣ, какъ полагаютъ, расписана церковь Вознесенія Божія Матери въ томъ же замкѣ, стѣнописныя изображенія въ ней, только отчасти сохранились и сильно выцвѣли. Въ числѣ уцѣлѣвшихъ фрагментовъ апокалипсическихъ изображеній, можно еще различить нѣкоторыя величественныя готическія фигуры; также одну Мадонну въ стоячемъ положеніи и очень граціозно лежащую женскую фигуру, въ которой весьма мило выдержана упомянутая нѣмецкая округленность лица; наконецъ три изображенія Карла IV (сильно подправленныя), на одномъ онъ вручаетъ сыну Вячеславу крестъ, на другомъ Сигизмунду кольцо, на третьемъ онъ представленъ молящимся на колѣняхъ; — о позднѣйшихъ и болѣе грубыхъ фрескахъ мы не станемъ говорить. — Другая картина, въ Вѣнской Бельведерской галереѣ, также изъ Карлштейна, и приписываемая Николаю Вурмсеру, Христосъ на крестѣ между Богородицею и Іоанномъ (почти въ натуральную величину) на сѣромъ фонѣ, соотвѣтствуетъ скорѣе манеру Теодориха; при нѣкоторомъ благородствѣ въ выраженіи и рисункѣ, непріятно бросаются въ глаза короткіе размѣры фигуръ и тяжеловатыя очертанія оконечностей. — Фрески въ другихъ пространствахъ замка представляютъ скорѣе общій характеръ готическаго стиля, такъ напр. обдѣлка лѣстницы въ большой башнѣ, гдѣ изображены житія с. Людмилы и с. Вячеслава съ фигурами ангеловъ и т. п. (теперь сильно выцвѣтшія). Въ Екатерининской часовнѣ, рядомъ съ ц. Вознесенія, поясныя изображенія Карла и его супруги (надъ дверью) совершенно переписаны. — Наконецъ Италіянцу Оомѣ Мутинскому принадлежитъ, надпрестольное изображеніе въ крестовой часовнѣ и весьма вѣроятно также, прекрасное изображеніе въ алтарной нишѣ Екатерининской часовни, — Божія Матерь съ Младенцемъ, передъ Нею Карлъ съ супругою на колѣняхъ— работы, о которыхъ говорено будетъ въ послѣствіи. Нигдѣ впрочемъ нѣтъ указаній чтобы этотъ, сродственный древнеболонской школѣ живописецъ, имѣлъ положительное вліяніе на своихъ богемскихъ товарищей по искусству.

Къ этимъ работамъ въ Карлштейнѣ примыкаютъ еще старые стѣнные фрески часовни с. Вячеслава въ соборѣ на Градшинѣ въ Прагѣ, *) находящіеся на нижнихъ частяхъ стѣнъ, между подобнымъ убранствомъ необдѣланныхъ дорогихъ камней, какъ въ помянутыхъ церквахъ. Но и эта стѣнопись значительно подправлена.

§ 72. Что кромѣ того еще существуютъ изъ произведеній богемской живописи, извѣстно на перечетъ. Гуситскія войны пощадили въ числѣ всѣхъ, вѣроятно очень богатыхъ художественныхъ сокровищъ, временъ Карла IV и его сына Вячеслава, сколько именно нужно, чтобъ составить себѣ понятіе о цѣнности того что погибло. — Въ Тейнской церкви въ Прагѣ, виды изобр. Христа въ тернов. в. и Божія М. съ Младенцемъ, то и другое поясныя и послѣднее въ особенности очень мило, нѣжно и исполнено сердечнаго, мяг-

*) На стѣнахъ этой часовни, вверху приведенныхъ изобр. есть еще въ трехъ рядахъ другія, но принадлежащія позднѣйшему времени, прибл. 1500 г. и средств. вообще стилю Кранаховыхъ композицій. Согласно съ этимъ слѣдуетъ исправить показаніе у Hirt въ пр. м. стр. 179.

каго чувства. — Въ галереѣ Страховскаго премонстрантскаго братства въ Прагѣ, существуетъ еще колоссальное (поясное) изобр. Богоматери съ Младенцемъ конца XIV вѣка, обнаруживающее энергическое исполненіе и стремленіе къ величавой грандіозности; въ одѣяніяхъ преобладаетъ свѣтлый тонъ и бѣловатый цвѣтъ. — Лучшее произведеніе этой школы, какъ говорятъ, находится въ церкви Вышеградской крѣпости, другія — въ разныхъ церквахъ въ окрестностяхъ Праги; но издатели не имѣютъ о нихъ подъ рукою ближайшихъ свѣдѣній. — Черезъ упомянутаго выше Рейнгарта Мюльгаузенскаго, «пражскаго гражданина», какъ онъ себя называетъ въ надписи часовни с. Вита въ Мюльгаузенѣ на Неккарѣ, въ эту швабскую церковь попало одно богемское произведеніе: створчатый напрестольный образъ на западныхъ хорахъ *). Среднее изображеніе представляетъ с. Вячеслава; на половинкахъ, съ одной стороны сс. Сигисмундъ и Витъ, на оборотной сторонѣ, Благовѣщеніе и Увѣнчаніе Пр. Дѣвы, распятіе и страдающій Спаситель между орудіями мученія, передъ Нимъ на колѣняхъ жертвователь этой иконы; все по золотому фону. Вѣроятно эти изображенія работы ученика Теодориха, конца XIV вѣка; покрайней мѣрѣ въ нихъ встрѣчаются всѣ недостатки древнебогемской школы, широкія и неуклюжія формы лица, небольшія глаза, немногія складки на одеждахъ и т. д. при всегдашнемъ тщательномъ отдѣлкѣ **). — Еще слѣдуетъ упомянуть о большой мозаичной картинѣ, находящейся на южной, наружной сторонѣ пражскаго собора. Она раздѣлена на три отдѣленія: въ серединѣ Христосъ въ славѣ, окруженный ангелами, внизу шесть богемскихъ святыхъ, а еще ниже жертвователи картины, Карлъ IV съ супругою; на лѣвомъ крылѣ Богородица и нѣсколько святыхъ, внизу воскресеніе мертвыхъ; на правомъ, Іоаннъ Креститель, возлѣ него также святые, внизу отверженные. Стиль этой работы опять таки грубый, и она замѣчательна, лишь какъ единственный почти примѣръ мозаичной техники за этотъ періодъ нѣмецкаго искусства. (Сколько намъ извѣстно, существуетъ въ соотвѣтствіе этой картинѣ, кромѣ большаго мозаичнаго выпукло рельефнаго изображенія Пр. Дѣвы на клиросѣ Маріэнбургской ц. въ Пруссіи, только одно, — мозаичное изображеніе, на наружной сторонѣ Маріэнвердерскаго собора, представляющее мученичество Евангелиста Іоанна).

Но за то блестящимъ доказательствомъ не только, высокаго развитія богемской школы живописи (относительно мягкой моделировки), еще до половины XIV вѣка, но также и прямымъ указаніемъ связи съ французско-нидерландской художественной практикою, служатъ миніатюры двухъ молитвенниковъ архіепископа Эрнста пражскаго, (изъ рода Пардубичей, $\frac{1}{4}$ 1350 г. въ особенности одинъ изъ нихъ, работы нѣкоего «Сбинко де Тротина», въ пражскомъ народномъ музеѣ, и другой, въ томъ же городѣ, у князя Лобковича). Даже событія изъ обыденной жизни, представлены съ живостью, вку-

*) Ср. Grüneisen въ пр. м. — Waagen, Kunstw und Künstler in Deutschland II стр. 226.

**) Возбужденный въ прошедшемъ столѣтіи вопросъ, было ли употребляемо масло въ богемской живописи (какъ новѣйшему показало химическое изслѣдованіе нѣкоторыхъ иконъ) положительно отрицается у Passavant въ пр. м. Kunstblatt 1841. № 88

сомъ и чувствомъ красоты, въ одной богемской рукописи 1373 г. (содержащей сочиненіе Оомы Ситни о истинѣ христіанской, въ университетской библ. въ Прагѣ) *). Сюда тѣсно примыкаютъ, знаменитый нѣмецкій переводъ библіи въ имп. кор. библ. въ Вѣнѣ, съ признаками нѣмецкаго вліянія, потомъ служебникъ тамъ же, (исполненный для архіепископа Збинка пражскаго † 1411), по которому видно, что и въ началѣ XV вѣка, богемская школа еще преуспѣвала.

Вліяніе пражской школы отразилось нѣкоторымъ образомъ также на искусствѣ сосѣднихъ съ Богеміею странъ. Весьма дѣльнаго художника мы узнаемъ въ сочинителѣ одного Евангеліарія въ имп. кор. библ. въ Вѣнѣ (оконченномъ въ 1368 г.) въ лицѣ Іоанна де Опавія (Троппау), каноника въ Брюнѣ. Двѣ маленькія иконы происходящія изъ Силезіи, въ Берлинскомъ музеѣ, Распятіе и возложеніе терноваго вѣнца, представляютъ подобныя же тяжеловатыя формы и свѣтлосѣрый тонъ, какъ богемскія произведенія, по притомъ такую выработку техники и физіономій въ головахъ, по которой ихъ можно бы отнести уже къ половинѣ XV вѣка. — Въ самой Богеміи, послѣ гуситскихъ войнъ, живопись, какъ кажется, обратилась опять къ прежнему способу изображенія старинныхъ мастеровъ. Надпрестольная икона со створами, въ пражской галереѣ областныхъ чиновъ (XV, № 77), въ которой среднее поле содержитъ Успеніе Божія Матери, можетъ быть произведеніе дальнѣйшаго развитія школы въ XV вѣкѣ **).

§ 73. Если въ отношеніи къ этой пражской школѣ, мы обладаемъ нѣкоторыми хронологическими и историческими точками опоры, мы ихъ почти не находимъ когда дѣло идетъ о другихъ группахъ, различаемыхъ по школамъ произведеній нѣмецкой живописи. Установившееся въ настоящее время воззрѣніе на этотъ предметъ, основано на согласованіи различій стиля съ мѣстомъ нахожденія и одиночными разбросанными числами и именами. Но почти съ достовѣрностію можно допустить, что въ пражской школѣ впервые выработалась новая система позднѣйшаго готическаго стиля и что пора высочайшаго цвѣта болѣе развитой готической живописи, въ Нюрнбергѣ и Кёльнѣ, наступила нѣсколько десятковъ лѣтъ позднѣе.

Самыя скудныя свѣдѣнія мы имѣемъ о весьма значительной и дѣятельной, — судя по ея произведеніямъ,—Нюрнбергской школѣ ***). Здѣсь съ половины XIV вѣка, въ лицѣ Себальда Шонгофера, готическое ваяніе достигло высокаго и своеобразнаго развитія, которое не могло не отразиться и на живописи. Изваянія на «прекрасномъ колодезѣ» на площади рынка, свидѣтельствуютъ о томъ, до какой степени этотъ ваятель сроднился съ благородствомъ формъ, съ чувствомъ пящества линій, живостью выраже-

*) Waagen, въ D. Kunstblatt 1850 стр. 289 и 298.

**) Любопытные остатки живописи въ Польшѣ, а именно надпрестольный образъ Божія Матери съ коленопреклоненнымъ передъ Нею вельможею Краковскимъ Бранницкимъ. († 1425) изъ церкви Гуща близъ Кракова и пр. представлена въ великолѣпномъ изданіи Przezdziecki A. et E. Rastawiecki, Monuments du Moyen âge et de la Renaissance dans l'ancienne Pologne, depuis les temps reculés jusqu'à la fin du XVII Siècle, 4. Varsovie 1855.

***) Ср. Waagen, въ пр. м. I. стр. 163 и сл.—v. Rettberg, Nürnberger Briefe, стр. 176 и сл.

нія и знаніемъ нагаго тѣла. Но замѣчательно, что эти изваянія имѣютъ большое сходство съ однимъ изъ самыхъ древнихъ и превосходныхъ напрестольниковъ того же стиля и что вообще въ послѣдующихъ нюрнбергскихъ живописныхъ произведеніяхъ, главнымъ образомъ преобладаетъ пластичность, т. е. всесторонняя передача формъ. Здѣсь не только контуры остаются въ силѣ, несравненно болѣе чѣмъ въ Прагѣ и Кельнѣ, но и въ формахъ видно вообще болѣе опредѣленности, онѣ менѣе сливаются, моделировка сильнѣе, цвѣта въ одеждахъ глубже. Во всѣхъ прочихъ отношеніяхъ эти работы равны богемскимъ или выше ихъ. Складъ драпировки мягкій, красивый и величественный; размѣры тѣла несравненно пріятнѣе и стройнѣе; въ головахъ замѣтно стремленіе къ идеальной красотѣ, къ выраженію кроткой невинности и мягкости, которое въ связи съ свойственной этой школѣ опредѣленностію формъ, произвело нѣкоторыя характеристическія головы самого высокаго достоинства.

Справедливо будетъ начать рядъ относящихся сюда работъ, съ того произведенія въ которомъ сказывается связь этой школы живописи съ изваяніями Шонгофера. Это такъ называемый Имгофскій алтарь, возникшій не долго спустя 1361 г. и находящійся въ картинной галереѣ Нюрнбергскаго замка; онъ состоитъ изъ средняго изображенія (Вѣнчанія Богородицы) и другаго на оборотной сторонѣ, (Умершаго Спасителя), да четырехъ, съ обѣихъ сторонъ расписанныхъ створовъ, (содержащихъ отдѣльно поставленныя фигуры восьми апостоловъ). Въ Вѣнчаніи Пр. Дѣвы (на золотомъ фонѣ), головы въ особенности задуманы съ большимъ благородствомъ; наклонное положеніе и бюстъ Пр. Дѣвы чрезвычайно тонко почувствованы, выраженіе вообще кроткое и граціозное. Оборотное изображеніе, писанное здѣсь по красному фону, (такъ какъ изображенія на наружныхъ сторонахъ вообще писались не по золотому, но цвѣтному фону) слабѣе и не такъ тщательно исполнено, но оно всетаки замѣчательно по выраженію полнаго достоинства скорбящей Божіи Матери и по прекрасной головѣ умершаго Спасителя. — На стѣнѣ ризницы церкви с. Лаврентія виситъ близко подходящая къ помянутой икона Богоматери съ Младенцемъ съ четырьмя херувимами; внизу изображены жертвователи иконы. И здѣсь также, прекрасный овалъ лица главной фигуры исполненъ высокой прелести, формы младенца полны и развиты, характеръ портретныхъ фигуръ весьма энергиченъ; вообще во многихъ отношеніяхъ, какъ напр. въ вѣрномъ природѣ рисункѣ глазъ, въ старательной моделировкѣ и главнымъ образомъ въ чрезвычайно ясномъ колоритѣ, это и другія нюрнбергскія произведенія обличаютъ рѣшительное превосходство надъ современными послѣдователями Джіотто, стоявшими въ ту пору въ главѣ италіянской живописи. — Нѣсколько позднѣйшаго происхожденія, 1385 года, Тухеровскій напрестольникъ въ Богородичной церкви. Среднее изображеніе представляетъ Спасителя на крестѣ, по сторонамъ Благовѣщеніе и Воскресеніе, на дверцахъ Рождество Христово и два апостола; все по дамаскированному золотому фону. Фигуры нѣсколько толстоваты, не уступаютъ однако ни въ чемъ предъидущимъ и даже отличаются, — особенно Богоматерь у подножія креста и ангелъ на Благовѣщеніи, — красотою и живостью выраженія. — Фолькамеровскій напрестольникъ св. Теокара, въ клиросѣ церкви с. Лаврентія, 1406 г. въ которомъ расписаны только створы и ступеньки

(сценами изъ библейской исторіи и легендою святого того храма), а середина составлена изъ рѣзьбы, важно, не какъ произведеніе искусства, но какъ доказательство, что въ началѣ XV вѣка вышеописанная художественная манера еще была въ полномъ ходу; здѣсь также поражаетъ преимущественно, благородное очертаніе головъ. — Можетъ быть къ тому же времени относится Галлеровскій напрестольникъ, въ коробкѣ церкви с. Себальда; въ серединѣ мы видимъ I. Христа на крестѣ, между близкими ему, а на створахъ Его же на Елеонской горѣ, потомъ нѣсколько святыхъ и портреты жертвователей иконы. Послѣдніе поразительно хорошо и живо представлены; въ остальномъ, всѣ эти изображенія имѣютъ тѣ же достоинства какъ предидущія, размѣры только вышли нѣсколько коротки, головы кругловаты, оконечности небрежны. — Въ Богородичной церкви, (на первомъ столпѣ слѣва), существуетъ писанное по обѣту изображеніе, 1430 г. которое какъ одинъ изъ самыхъ позднихъ готическихъ памятниковъ въ Нюрнбергѣ, можетъ служить доказательствомъ, какой степени изящества и развитія достигъ въ ту пору этотъ стиль. Вверху представлены Іосифъ и Пр. Дѣва, поклоняющіеся Младенцу Іисусу, окруженному золотымъ сіяніемъ, надъ ними въ воздухѣ, три поющіе ангела; внизу папа, епископъ и жертвователи въ молитвѣ передъ тѣломъ умершаго Спасителя; все писано по золотому фону. Благородныя, тонкія головы еще сильно напоминаютъ Тухеровъ напрестольникъ, но онѣ мягче выработаны; складки тонки и расположены прямыми линіями; особенно хорошъ стоящій въ гробѣ Христосъ. — Тогоже времени двѣ надгробныя доски въ церкви с. Себальда, изъ которыхъ одна, (на правомъ столпѣ передъ главнымъ престоломъ), съ изображеніями по золотому фону, Богоматери и поклоненія пастуховъ, фигуры высокой красоты и задушевности, и многочисленной семьи жертвователя. Другая, еще превосходнѣе, (на противоположномъ столпѣ), съ изображеніями, молодой еще с. Анны и Богоматери съ младенцемъ на лонѣ, по сторонамъ двое святыхъ, изъ нихъ одинъ, с. Николай, весьма благородная фигура. — Другой напрестольникъ, (въ настоящее время разобранный), въ галереѣ замка, — содержащій въ серединѣ Христа на горѣ Елеонской, на створахъ другія сцены страданій, — показываетъ переходъ съ готической художественной манеры, къ позднѣйшей реальной, представителемъ которой впослѣдствіи сталъ главнымъ образомъ, Михаилъ Вольгемутъ. Къ первой манерѣ принадлежатъ, головы святыхъ которыя представлены все еще съ благородствомъ; къ послѣдней, — грубыя, карикатурныя фигуры враговъ Христовыхъ и одѣянія, перерѣзанныя складками и измятыя. — Далѣе Нюрнберга, живопись этой школы рѣдко встрѣчается. Въ Берлинскомъ музеѣ однако хранятся два внутреннія и два наружныя изображенія со створъ, превосходнаго достоинства изъ цвѣтущей поры школы (около 1400 г.); въ первомъ представлены Богородица, фигура дѣвственной красоты и с. Петръ мученикъ; въ другомъ, Іоаннъ Креститель и с. Елисавета Тюрингенская, всѣ съ весьма выдержаннымъ характеромъ.

§ 74. Позже и богаче другихъ школъ развилась **Кельнская**, которую можно назвать вѣнцомъ готической живописи. Эпохою главнаго ея процвѣтанія слѣдуетъ считать, послѣдніе два десятилѣтія XIV вѣка и первыя три XV. Характеръ стиля этой школы существенно вытекалъ изъ умственнаго

воззрѣнія. Настроенное съ самаго начала къ представленію блаженнаго, райскаго покоя лишь, стяжавшихъ святость, этому воззрѣнію нужны были, скорѣе образы дѣтски невинные и чистые, нежели индивидуально характеристическіе; для него красота даже составляла лишь средство, а далеко не главное условіе формы, какъ у старыхъ нюрнбергцевъ. Но этому-то и кельнская школа по преимуществу, явленіе въ высшей степени нравственное въ исторіи искусства. Отъ ея произведеній вѣетъ душевной чистотою, ни въ чемъ не нарушающею согласія высшаго закона; нѣтъ никакихъ признаковъ какой бы то ни было душевной тревоги, томленія или мечтательности, все тамъ дышетъ первобытнымъ, невозмутимымъ мирнымъ блаженствомъ. Нигдѣ нѣжность, грація, дѣтская невинность и прелесть, не составляли господствующаго направленія такъ полно и продолжительно какъ здѣсь. Страшныя, какъ и обыкновенныя явленія, встрѣчаемыя въ жизни и въ исторіи, хотя сами по себѣ и не совсѣмъ чужды этимъ живописцамъ, но ими не допускались въ священному кругу, въ которомъ вращался ихъ своеобразный взглядъ и стремленіе. Какъ будто въ противоположность дикому и бурному времени, которое тогда переживалъ Кёльнъ, они въ своихъ картинахъ создавали для себя убѣжище благоговѣйнаго міра.

Этому воззрѣнію соотвѣтствуетъ и внѣшняя также сторона изображенія: именно, часто показывающаяся робость и неопредѣленность въ обозначеніи формъ и свѣтлый колоритъ, который какъ будто за легкой дымкою, относитъ предметы въ призрачную даль, такъ что едва кое-гдѣ они представляются глазамъ въ томъ тѣлесномъ образѣ, которымъ отличаются нюрнбергскія работы. При всемъ однако, въ техникѣ расцвѣтенія, мягкости наложенія красокъ, замѣтна такая законченность, какъ нигдѣ въ другихъ произведеніяхъ, до введенія живописи масляными красками; моделировка даже весьма выдержана съ величайшей мягкостію.

Нигдѣ можетъ быть, во всей новѣйшей исторіи искусства, такъ умѣстно говорить о идеализмѣ, какъ именно здѣсь. Идеализмъ формы, проявлялся не рѣдко еще, а тамъ гдѣ антики сохранили свое значеніе образцовъ, даже съ несравненно большимъ успѣхомъ, нежели въ робкой, старокельнской школѣ. Но эта школа зато, заявляетъ свои права на идеализмъ нравственнаго замысла, къ которому съ такимъ единодушіемъ не стремились и котораго въ такой полнотѣ не достигли, величайшіе даже изъ италіянскихъ мастеровъ XVI вѣка. Одинъ, фра Анджелико да Фіезоле, можетъ еще итти въ сравненіе. У него только мы видимъ, такое же стремленіе, настроенное къ изображенію исключительно божественныхъ и священныхъ предметовъ. Можетъ быть къ подобной же цѣли стремилась еще прежняя готическая живопись, но ей пришлось ограничиться однимъ желаніемъ, по недостатку наличныхъ выработанныхъ формъ; теперь же напротивъ, благодаря новоприобрѣтеннымъ пособіямъ, достигли несравненно болѣе яснаго и точнаго выраженія и невѣдомой дотолѣ живости въ чертахъ лицъ и положеніяхъ *).

*) Мы напоминаемъ здѣсь только, что не слѣдуетъ думать, будто въ Кёльнской школѣ выражалось общее настроеніе того времени, напротивъ, она составляетъ скорѣе явленіе единочное, въ отношеніи къ своему времени, подобно тогдашней мистикѣ, съ которой можетъ

Послѣ сказаннаго понятно, что для этой школы должны были остаться закрытыми, цѣлыя обширныя области художественныхъ композицій. Вообще ей небыло свойственно изображеніе энергическихъ дѣйствій и едвали въ чемъ нибудь она подвинула впередъ драматическій элементъ, къ которому необузданно стремилось искусство въ XIII вѣкѣ. Еще менѣе удались ей движенія сильной страсти и злобы, а тамъ гдѣ ихъ нельзя было обойти, какъ мы выше указали, выходили часто, какъ у Фіесоле, забавныя карикатуры. Но и въ кругу тѣхъ предметовъ которые были болѣе по нутру этимъ живописцамъ, непозбѣжно укоренились нѣкоторые условные пріемы, на которые мы ближе укажемъ въ послѣдствіи; такъ мж. пр. школа никогда не могла справиться съ извѣстными размѣрами тѣла, ни съ формою нѣкоторыхъ частей лица и пр.

§ 75. И здѣсь также чрезвычайно скудны письменныя свѣдѣнія объ отдѣльныхъ художникахъ, которымъ принадлежатъ произведенія этой школы. Въ новѣйшее время составили правда, цѣлый списокъ именъ живописцевъ, по древнимъ реестрамъ города Кёльна *), но ни одному изъ нихъ нельзя съ достовѣрностію приписать, ни то ни другое, изъ существующихъ произведеній. Даже имена двухъ мастеровъ, Вильгельма и Стефана, съ которыми въ настоящее время для насъ соединено понятіе о самыхъ замѣчательныхъ кёльнскихъ мастерахъ; одномъ, исходя XIV вѣка, другомъ начала XV, обыкновенно связываются съ извѣстными картинами, но по однимъ только соображеніямъ, почти несомнѣнымъ правда, относительно Стефана, но сомнительнымъ, въ отношеніи къ Вильгельму.

Какъ бы то нибыло, во всякомъ случаѣ новое развитіе кёльнской живописи, повидимому выработалось довольно быстро и внезапно, изъ существовавшихъ уже элементовъ (см. предыдущій отдѣлъ); вѣроятно благодаря успѣхамъ геніяльнаго человѣка, давшаго выраженіе давно уже подготовленному направленію, которое задержали можетъ быть, лишь внѣшнія условія и увлекшаго за собою извѣстное число современниковъ. Въ одномъ мѣстѣ Люнбургской лѣтописи за 1380 г. на которое часто ссылаются, сказано:—«Въ то время жилъ въ Кёльнѣ живописецъ, по имени Вильгельмъ. То былъ лучшій живописецъ во всей нѣмецкой странѣ**), по отзыву мастеровъ. Съ любаго человѣка напишетъ бывало изображеніе, точно живое». Изъ этого мы въ правѣ заключить, или по крайней мѣрѣ можемъ догадаться, что живописецъ при которомъ совершалась упомянутая большая перемѣна, былъ

быть, она находилась въ тѣсной, даже мѣстной связи. Не долго спустя 1400 г. въ Италіи и Нидерландахъ вездѣ уже въ живописи одержалъ верхъ реализмъ, передъ которымъ старонѣмецкая школа въ послѣдствіи исчезаетъ безслѣдно.

*) Fahne: Diplomatische Beiträge zur Geschichte der Baumeister des Kölner Doms und der bei diesem Werke thätig gewesenen Künstler, стр. 38 и слѣд. Результаты добытые до нынѣ основаны на Passavant: Kunstreise durch England und Belgien, стр. 403 и сл. (отчасти и на предположеніяхъ проф. Мослера въ Дюссельдорфѣ); въ этому см. прибавленія Пассавана, въ прив. уже статьѣ, Kunstblatt 1841, № 88 и сл. — О хранящихся въ Нюрнбергѣ кёльнскихъ картинахъ, сообщаетъ драгоцѣнныя свѣдѣнія Waagen: Kunstw. и Künstler in Deutschl. I. стр. 168 и сл.

**) По другому чтенію даже: „во всемъ христіанскомъ мірѣ“; см. Passavant въ пр. м. стр. 405.

именно этотъ Вильгельмъ *), и что возникшее новаго направленія возбудило всюду всеобщее удивленіе; притомъ же весьма замѣчательно то обстоятельство, что средневѣковой лѣтописецъ упоминаетъ о художникѣ, жившемъ въ другомъ городѣ и даже не близкомъ, только потому, что послѣдній пріобрѣлъ славу. (Однако изъ послѣднихъ словъ лѣтописи, приведенныхъ сейчасъ, не слѣдуетъ также заключить, что художественное направленіе избранное Вильгельмомъ, было реальное; слова эти скорѣе стереотипное выраженіе средневѣковаго удивленія передъ всякаго рода изображеніемъ, нѣсколько походившимъ на дѣйствительность). Для удобнѣйшаго опредѣленія извѣстнаго цикла превосходныхъ произведеній принадлежащихъ одной и тойже кисти въ первомъ періодѣ процвѣтанія кёльнской школы, мы удерживаемъ общепринятое названіе «мастера Вильгельма».

Одному изъ ближайшихъ предшественниковъ этаго живописца, принадлежитъ вѣроятно сильно выцвѣтшее, стѣнное изображеніе въ церкви с. Северина въ Кёльнѣ, (въ боковомъ пространствѣ вправо отъ крипты), представляющее Спасителя на крестѣ между Богородицею, Іоанномъ и шестью святыми. Но въ драпировкѣ еще не замѣтно той легкости, ни въ изображеніи головъ той округлости и пышности, которыя мы встрѣчаемъ въ болѣе развитыхъ произведеніямъ кёльнской школы; но начатокъ этихъ качествъ уже сказывается въ красотѣ фигуръ и пріятныхъ очертаніяхъ лицъ.

§ 76. Въ послѣднее время мастеру Вильгельму стали приписывать множество картинъ, носящихъ лишь общій характеръ той школы. Это весьма понятно, потому что въ это время школьный типъ еще значительно преобладалъ надъ индивидуальнымъ, а послѣдній почти только выказывался въ нѣкоторыхъ высшихъ сторонахъ замысла, тогда какъ внѣшняя сторона изображенія, болѣе или менѣе одна у всѣхъ послѣдователей этой школы. Прежде всего слѣдуетъ здѣсь опять таки замѣтить, что ни одного изображенія нельзя съ достовѣрностію приписать этому мастеру. Даже тѣ немногія произведенія извѣстной, весьма замѣчательной кисти, которыя мы привыкли считать за работы мастера Вильгельма, отнюдь не могутъ быть прямо отнесены къ нему, такъ какъ вѣроятное время происхожденія ихъ, начало 1389 г. между тѣмъ какъ Лимбургская хроника относитъ еще къ 1380 г., главную и общеизвѣстную эпоху дѣятельности настоящаго Вильгельма. Но такъ какъ можетъ быть погибли прежнія, столько же развитыя работы тогоже мастера, возбуждавшія удивленіе современниковъ, мы будемъ держаться принятаго опредѣленія.

Самымъ древнѣйшимъ произведеніемъ этой кисти можно считать, стѣнную живопись въ церкви с. Кастора въ Кобленцѣ, въ остродужной нишѣ

*) Въ кёльнскихъ лѣтописяхъ, еще съ 1360 г. встрѣчается живописецъ „Вильгельмъ фонъ Герле", котораго обыкновенно принимаютъ за одно лицо съ мастеромъ Вильгельмомъ. Но эта прибавка 20-ти лѣтъ, не согласуется съ нѣкоторыми моментами развитія упоминаемыхъ далѣе картинъ и ведетъ насъ къ предположенію что въ продолженіи долгаго художественнаго поприща Вильгельма, искусство, которому онъ далъ такой сильный толчекъ, остановилось на одной точкѣ и удержало прежнюю привлекательность, что однако противорѣчитъ историческимъ законамъ развитія, по которымъ за пробуждающимися въ жизни высшими стремленіями слѣдуютъ, либо успѣхъ, либо упадокъ. Впрочемъ дѣло не въ имени.

надъ гробницею умершаго въ 1388 г. Куно фонъ'Фалькенштейнъ, архіепископа Трирскаго *). Неизвѣстно когда была сдѣлана эта работа, вскорѣ ли послѣ его смерти, или еще при его жизни. Представленъ Спаситель на крестѣ, у Его ногъ архіепископъ на колѣняхъ, съ боковъ стоятъ Сс. Петръ, Марія, Іоаннъ и Каспоръ, всѣ по дамаскированному золотому фону. Петръ и Каспоръ, простымъ статуарно спокойнымъ положеніемъ, очень напоминаютъ строго готическій стиль, но въ лицахъ ихъ уже видна мягкость и округлость формъ кёльнской школы. Болѣе жизни въ середнемъ предметѣ, которому эти изображенія служатъ каймою. У Маріи и Іоанна, въ движеніяхъ и чертахъ лица, можетъ быть не безъ намѣренія сглаживающихся, выражается глубокая скорбь, которая у Іоанна въ особенности чрезвычайно трогательна. Въ портретномъ лицѣ архіепископа замѣтно явное стремленіе къ нѣсколько грубоватой естественности, но выполненіе не такъ искусно какъ во многихъ фигурахъ изъ сценъ обыденной жизни на другихъ изображеніяхъ этой школы. Но въ чемъ именно въ этой композиціи, выказывается переходный характеръ стараго стиля къ новому, это главнымъ образомъ въ нѣсколько строгой и пластической обдѣлкѣ формъ особенно одѣяній, хотя можетъ быть, это и обусловливается монументальнымъ значеніемъ этого произведенія или самой техникою. — Сюда близко примыкаетъ, небольшое створчатое напрестольное изображеніе, находящееся въ кёльнскомъ музеѣ. Въ середнемъ полѣ изображена, въ полуфигурѣ Пр. Дѣва съ Младенцемъ, который рукою касается Ея подбородка; это одна изъ прелестнѣйшихъ картинъ средневѣковаго искусства на сѣверѣ, въ которой, въ тоже время живописные пріемы этой школы представляются во всемъ ихъ величіи. Колоритъ тѣла самыхъ нѣжныхъ тоновъ, ткани свѣтлозеленыя, свѣтлыя мѣста алы, волосы Богородицы золотисторыжеваты; также и оттѣненіе цвѣтовъ въ одеждѣ очень чистое и обличаетъ явное стремленіе къ строгозаконной гармоніи. Выраженіе лица чрезвычайно миловидно и его можно назвать чистѣйшимъ типомъ первыхъ женскихъ головокъ этой школы, хотя и въ немъ тотъ же основный недостатокъ, который встрѣчается во всѣхъ ея произведеніяхъ: большое незнаніе человѣческаго остова. До извѣстной степени этотъ недостатокъ свойственъ всей тогдашней живописи; анатомическія изслѣдованія были тогда вообще дѣломъ неслыханнымъ и навряль ли гдѣ нибудь до Леонарда да Винчи, можно было встрѣтить органическаго и живаго понятія человѣческаго тѣла. Однако нюрибергская школа обладала уже, покрайней мѣрѣ нѣкоторымъ знаніемъ главныхъ формъ и размѣровъ головы и оконечностей, тогда какъ кёльнскіе живописцы въ этомъ отношеніи слѣдовали своему произволу. Лобъ, носъ, ротъ, глаза, какъ-то часто весьма не соотвѣтствуютъ, ни по формѣ, ни по положенію, своеобразно округлымъ очертаніямъ головы и даже въ тѣхъ случаяхъ гдѣ, мѣстами, какъ на пр. здѣсь, берутъ верхъ чувство красоты и психологическое намѣреніе художника, этотъ недостатокъ всетаки выказывается довольно замѣтно. Въ этой школѣ, (даже въ этой прекрасной картинѣ), оконечности рукъ непропорціональны и пальцы поразительно тонки; вообще же руки слишкомъ коротки. Точно такъ замѣтна и въ фигурахъ Сс. Екатерины и Варвары, на внутренней сторонѣ створъ, свойственная Виль-

*) Поверхностный снимокъ у Moller. Denkmäler des deutschen Baukunst, Taf. 46.

гельму и его школѣ особенная худощавость тѣла, которое потчасъ кажется какъ бы надломленнымъ по серединѣ *). — На внѣшней сторонѣ половинокъ представлено, по черному фону, поруганіе надъ Спасителемъ, легко и бойко набросанный предметъ, очевидно той же рукою; странныя фигуры поругателей обличаютъ стремленіе къ грубой естественности. — Одно изображеніе на доскѣ въ Берлинскомъ музеѣ, представляющее на 35 малыхъ площадкахъ, исторію І. Христа, (на послѣдней съ портретами жертвователей иконы), до такой степени сходно съ помянутымъ сейчасъ, что его слѣдуетъ считать за произведеніе того же живописца. Отдѣлка легка, даже почти эскизна и мѣстами очень неопредѣленна, въ цѣломъ однако видно обиліе хорошихъ мотивовъ, особенно въ драпировкѣ. — Въ значительной степени трудилась также рука также надъ отдѣлкою большаго, такъ называемаго — напрестольника с. Клары, въ Іоанновской часовнѣ кёльнскаго собора. Это обширное произведеніе, состоящее изъ ряда нишъ для (несуществующихъ уже по большой части), статуэтокъ и изъ средняго вмѣстилища для дарохранительницы, съ двойными расписанными створами, нѣкогда находилось на хорахъ монахинь, въ прежней церкви с. Клары въ Кёльнѣ, въ послѣдствіи оно досталось братьямъ Боассере и ими было пожертвовано въ соборъ. На лицевой сторонѣ внутреннихъ половинокъ и на внутренней наружныхъ, изображенъ большой рядъ священныхъ сценъ, а вверху, другою болѣе древней и не столько искусною рукою, — страданіе Христово; внизу, рукою Вильгельма, представлены жизнь Божія Матери и Младенца, по 12 картинъ, а въ серединѣ, на дверцахъ вмѣстилища для дарохранительницы, — совершающій обѣдню священникъ; наконецъ на лицевыхъ сторонахъ наружныхъ створъ, можно еще различить остатки изображенія распятія и многихъ святыхъ, по красному съ золотыми цвѣтами полотнищемъ фону; вѣроятно работы ученика Вильгельма **). Въ изображеніяхъ страстей Господнихъ, видимъ художника хотя сознающій въ себѣ потребность болѣе высокаго направленія, болѣе прямаго выраженія жизненнаго чувства, но который пока не въ состояніи еще высвободиться отъ условнаго стиля своихъ предшественниковъ. По всей вѣроятности смерть не дала ему докончить работу, которая послѣ него поручена была младшему мастеру, стоявшему уже на вершинѣ своей славы. И дѣйствительно, эти изображенія изъ жизни Богородицы и отрочества Іисуса, носятъ совершенно отпечатокъ той идеальной прелести, того мягкаго склада драпировки, граціозно нѣжнаго перелива тоновъ и миловидной дѣтской невинности, особенно въ выраженіи кругловатыхъ лицъ и въ тоже время того худощаваго, не очень энергическаго сложенія тѣла, которые въ совокупности характеризуютъ стиль мастера Вильгельма. Наружныя картины, которыя, какъ менѣе важный предметъ, мастеръ предоставлялъ расписывать ученику (о чемъ свидѣтельствуютъ многіе напрестольники), обнаруживаютъ новое, удачное стремленіе къ дальнѣйшимъ успѣхамъ въ выработкѣ формъ и

*) Здѣсь слѣдуетъ замѣтить, что это относится только къ прежнему періоду школы, но не къ мастеру Стефану и его преемникамъ, которые отчасти, подъ вліяніемъ бывшей въ ту пору въ ходу фландрской живописи, сами уже составляли новое развитіе въ нѣдрахъ школы.

**) Подробное описаніе у Passavant, Kunstreise durch England и пр. стр. 407 и сл.

уже близко подходятъ къ юношескимъ работамъ приписываемымъ мастеру Стефану. Рѣдко удается прослѣдить съ такой замѣчательной послѣдовательностію, на одномъ и томъ же произведеніи, возникновеніе и дальнѣйшее развитіе какой нибудь школы, какъ именно здѣсь. — Въ одномъ большомъ изображеніи въ ризницѣ с. Северина въ Кёльнѣ, видна также Вильгельмова рука; оно представляетъ на темномъ фонѣ, Спасителя на крестѣ, слѣва (отъ зрителя), Сс. Северина, Петра и Марію, справа Іоанна, Павла и Маргариту, всѣ фигуры натуральной величины; внизу изображенъ въ меньшихъ размѣрахъ, на колѣняхъ, жертвователь, лицо духовное; вверху, вокругъ креста парятъ крошечные ангелы, отчасти собирающіе кровь Христову, отчасти изъявляющіе свою печаль жестами. Эти ангелы носятъ типъ, который почти исключительно свойственъ кёльнской школѣ, но выдержанъ здѣсь съ особенно прелестной наивностію; фигуры ихъ лишь слегка обозначены и теряются въ развѣвающихся широкихъ одеждахъ съ взостренными концами; крылья также остроконечны и большей частію опущены внизъ, — эти прелестныя маленькія фигурки напоминаютъ собою фонъ во многихъ кёльнскихъ изображеніяхъ. Фигура распятаго Христа представлена съ большимъ достоинствомъ и безъ схематичнаго оттѣнка замѣтнаго на многихъ другихъ распятіяхъ того времени; прочія же фигуры, при довольно выдержанной живописной отдѣлкѣ, представлены съ торжественной неподвижностію, свойственной статуямъ; складъ драпировки однако нѣсколько пострадалъ отъ сплошнаго, грубаго подправленія. Изъ хорошо сохранившихся прежнихъ частей, достойна замѣчанія голова с. Маргариты, въ которой нельзя не признать Вильгельмова стиля. Композиція, въ первоначальномъ ея видѣ, была разсчитана на величественный эффектъ, который почти пропадаетъ при теперешнемъ ея состояніи. Весьма вѣроятно также, что извѣстная с. Веронпка съ убрусомъ, (въ мюнхенской пинакотекѣ), Вильгельмова работа. Дивной прелести голова, болѣе легкой формы и воздушнѣе, чѣмъ на пр. у Богоматери въ кёльнскомъ музеѣ, но все таки можетъ служить весьма поразительнымъ примѣромъ благоговѣйнаго выраженія, свойственнаго работамъ этой школы. Такъ Спасителя на убрусѣ (который с. Веронпка держитъ передъ собою распростертымъ), не лишенъ извѣстнаго типическаго величія формъ, однако по выраженію не очень замѣчателенъ. Внизу сидятъ кучкою, шесть маленькихъ, читающихъ или поющихъ красивыхъ ангеловъ *). — Наконецъ въ галереѣ морицовой часовнѣ въ Нюрнбергѣ, находятся два изображенія, (прежніе наружные створы) сс. Екатерины и Елисаветы, съ весьма нѣжно и мило написанными головками по красному, съ золотыми звѣздами фону и этимъ произведеніемъ, кажется, заключается рядъ извѣстныхъ доселѣ подлинныхъ работъ этаго мастера. Есть правда, тамъ же еще одно отличное изображеніе Богоматери въ Вильгельмовой манерѣ, но цвѣтъ тѣла

*) Это изображеніе и богатое собраніе другихъ еще, изъ прежней галереѣ Буассере, обнародованы въ больш. литогр. изд. у Strixner: „Sammlung alt-nieder-und ober-deutscher Gemälde der Brüder S. und M. Boisserée и пр. Оно названо тамъ „византійско-нижнерейнскимъ“, названіе данное, сколько намъ извѣстно въ первый разъ, въ Гётевомъ: „Kunst und Alterthum“, тому стилю, который мы называемъ готическимъ. Послѣ всего сказаннаго, дальнѣйшее опроверженіе этаго неточнаго названія излишне, тѣмъ болѣе что оно всѣми отвергнуто.

слишкомъ смуглъ, колоритъ вообще слишкомъ смѣлъ и мало оттѣненъ, чтобы эту икону можно было приписать этому именно мастеру. (У младенца Іисуса гороховыя цвѣтокъ въ рукахъ) *).

§ 77. Какое вліяніе Вильгельмъ имѣлъ на современниковъ и молодыхъ художниковъ, объ этомъ достаточно свидѣтельствуютъ многочисленныя произведенія его школы. Надо однако быть очень осторожнымъ при разборѣ работъ, принадлежащихъ разнымъ рукамъ, въ такой области, которой чуждо всякое преданіе; съ нѣкоторой достовѣрностію можно однако еще отличить современниковъ Вильгельма, стоящихъ на почвѣ древнеготическаго стиля и на которыхъ отчасти только отразилось его вліяніе, отъ послѣдователей его въ собственномъ смыслѣ.

Одному изъ его современниковъ принадлежитъ вѣроятно большое надпрестольное изображеніе на золотомъ фонѣ, въ кёльнскомъ музеѣ: — Христосъ на крестѣ между семью святыми. Размѣры тѣла, мотивы въ драпировкѣ и многое другое, напоминаютъ Вильгельма; недостаетъ только въ нихъ идеальнаго чувства, достоинства въ положеніяхъ, высокой прелести лицъ этаго мастера; маленькіе ангелы парящіе вокругъ креста, воспроизведены съ внѣшнимъ сходствомъ, но безъ граціи, съ его фигуръ; кромѣ того нѣкоторая тяжеловатость въ одеждахъ и извѣстная рѣзко выдающаяся плотность краски, обличаютъ мастера выросшаго еще на старомъ стилѣ. — Можетъ быть работа тойже руки, ликъ Спасителя на убрусѣ, въ собраніи покойнаго доктора Керна въ Кельнѣ и еще надпрестольникъ въ тамошнемъ музеѣ, содержащій также, въ серединѣ Спасителя на крестѣ между святыми, а на створахъ, различныхъ святыхъ. Современникамъ тогоже мастера вѣроятно принадлежатъ слѣдующія картины: два изображенія на доскахъ страданій Господа; Христосъ на Елеонской горѣ и Христосъ передъ Пилатомъ, въ кёльнскомъ музеѣ, превосходныя работы, близко подходящія къ Джіоттовымъ по величавымъ — стариннымъ мотивамъ драпировки; — двое створъ, тамъ же, съ Благовѣщеніемъ, Введеніемъ въ храмъ и Успеніемъ Божія Матери съ четырьмя святыми; нѣсколько грубовато и крупно; — двѣ иконы въ поперечномъ кораблѣ с. Куниберта въ Кёльнѣ, со многими святыми и пр.

Другіе мастера являются прямыми учениками и послѣдователями Вильгельма. Изъ работъ таковыхъ, принадлежащій г. фонъ Лассо въ Кобленцѣ, небольшой напрестольникъ, въ особенности замѣчателенъ потому, что въ немъ въ тоже время выказываются и односторонность и величіе школы. Въ серединѣ представлено поклоненіе волхвовъ, на створахъ святые. Тогда какъ въ размѣрахъ тѣла, встрѣчаются весьма важные недостатки, — въ особенности коротковатыя руки и большія головы, — лица исполнены чрезвычайной прелести и красоты, на манеръ Вильгельмовыхъ работъ, мягкая колоритность которыхъ здѣсь также воспроизведена самымъ удачнымъ образомъ. — Совершенно другую сторону обнаруживаетъ Вильгельмова школа въ большомъ, многофигурномъ распятіи въ кёльнскомъ музеѣ. Здѣсь глав-

*) Waagen. Kunstw. und Künstler in Deutschl. I. стр. 168 и сл. — Passavant, Kunstblatt 1841. № 89. описываетъ 7 полотнищей въ мюнхенск. собраніи гравюръ, которые положительно выказываютъ Вильгельмову манеру.

нымъ образомъ поражаетъ, умнорасчитанное расположеніе довольно разнородныхъ дѣйствій, собранныхъ въ одномъ мѣстѣ, а группа святыхъ женъ, занятыхъ около падающей Богоматери, даже проникнута высокой красотою. Маленькіе ангелы, которыми и здѣсь наполнено небо, снуютъ вокругъ креста съ выраженіемъ самой крайней печали. Колоритъ бѣлѣе, блѣдиѣе, нежели у Вильгельма, головки не такъ граціозны, драпировка впрочемъ тщательнѣе и соотвѣтственнѣе костюму того времени. — Работы этаго же мастера повидимому, небольшой изящный складной надпрестольникъ въ берлинскомъ музеѣ, приписываемый Вильгельму, съ изображеніями въ серединѣ: Пр. Дѣвы сидящей съ другими святыми женами на лугу, (любимый предметъ этой школы), и на половинкахъ также святыхъ женъ. — Большое изображеніе на доскѣ, въ Дармштадтскомъ музеѣ *), содержащее Спасителя на крестѣ, окруженнаго ангелами, святыми и жертвователями иконы, очевидно писано ученикомъ Вильгельма, но безъ того чувства которымъ одушевлены лица въ работахъ учителя.—Относящаяся сюда икона съ четырьмя апостолами, въ Морицовой часовнѣ въ Нюрнбергѣ, отличается чистыми и прекрасными мотивами въ одеждахъ. — Въ Мюнхенской пинакотекѣ хранятся четыре изображенія меньшихъ размѣровъ, Благовѣщенія, Посѣщенія Б. Матери, Рождества Христова и поклоненія волхвовъ (3, 6, 7, 8), работы одного изъ болѣе замѣчательныхъ послѣдователей Вильгельма, и кромѣ того еще (разрозненный) надпрестольникъ (4, 5, 9), работы другой, менѣе искусной руки, съ изображеніями въ получеловѣческій ростъ, Спасителя на крестѣ и апостоловъ, по трое на каждой половинкѣ. — Большое надпрестольное изображеніе въ Кирхсарской ц. (близъ Альтенар'а), повидимому также писано ученикомъ Вильгельма; въ серединѣ представлено Распятіе, по бокамъ другіе моменты Страданія, все въ довольно грубоватыхъ формахъ **). — На нѣкоторыхъ столпахъ ц. с. Куніберта въ Кёльнѣ видны, сильно подправленные, большіе лики святыхъ, обличающіе въ общемъ, воззрѣніе тойже школы, но только съ болѣе явственно выраженнымъ чувствомъ тѣлесности.

Соединяя составителей этихъ и другихъ работъ, чодъ именемъ старокёльнской школы, мы этимъ не хотимъ сказать, что она состояла изъ однихъ лишь Кёльнцевъ; напротивъ можно допустить, что толчокъ, данный Вильгельмомъ, быстро отозвался на всемъ протяженіи средняго и нижняго Рейна и въ странахъ сосѣднихъ съ Вестфаліею, и можетъ быть даже вызвалъ побочныя школы. (см. ниже).

§ 78. Около начала XV вѣка въ кёльнской живописи замѣтно новое развитіе, достигающее своей вершины въ работахъ мастера Стефана, непосредственнаго вѣроятно ученика Вильгельма. Умственное направленіе, хотя существенно остается прежнимъ, но пріобрѣтаетъ болѣе богатое, многостороннее выраженіе, правда не безъ вліянія со стороны фландрской школы живописи, которая между тѣмъ, слѣдовавъ по новому пути реализма, успѣла

*) Описано у Passavant, Kunstblatt 1841, № 88.

**) См. Kinkel: die Ahr, стр. 308.

освоиться съ чрезвычайно многосторонним изображеніемъ жизни. Это вліяніе однако отнюдь не составляетъ преобладающей стороны въ кельнской живописи за этотъ періодъ; оно напротивъ усматривается развѣ только въ нѣкоторыхъ внѣшностяхъ, на пр. въ отдѣлкѣ извѣстныхъ матерій одежъ и пр. тогда какъ мысль живописца, положительно остается вѣрною древнему направленію. Нѣкоторыя особенныя перемѣны въ колоритѣ и формахъ нельзя приписать иноземному вліянію, но слѣдуетъ объяснить внутреннимъ развитіемъ школьнаго типа; какъ на пр. коротковатые размѣры тѣла, болѣе усовершенствованная (т. е. не столь округленная) форма головъ, чаще встрѣчающійся современный костюмъ и м. др. Но главное что физіогноміи, весьма еще общія и мало измѣняющіяся у Вильгельма, теперь болѣе проникнуты индивидуальностію и разнообразіемъ, безъ ущерба однако выраженію неземной красоты и святости; такъ что работы Стефана, втораго и важнѣйшаго изъ главныхъ мастеровъ этой школы, слѣдуетъ считать самыми совершеннѣйшими произведеніями этого направленія.

О жизни и внѣшнихъ обстоятельствахъ этаго художника, мы также мало знаемъ, какъ о Вильгельмѣ, и еслибы Альбрехтъ Дюреръ случайно не оставилъ въ своемъ дорожномъ дневникѣ отмѣтки, что имъ израсходованы были «два вейспфеннига на то, чтобъ ему показали икону мастера Стефана», мы можетъ быть не знали бы имени даже великаго художника. Недавно однако І. І. Мерло *) открылъ въ древнихъ реестрахъ, именно за 1442 и 1448 г. имя живописца Стефана Лохнера, (а не Лотнера какъ прежде читали), родомъ изъ Констанца, который имѣлъ въ Кёльнѣ домъ и дважды былъ выбранъ своимъ цехомъ, въ члены городскаго совѣта, слѣдовательно человѣка пользовавшагося высокимъ почетомъ († 1451). По мнѣнію Соцманна, которое раздѣляетъ и Вагенъ, это тоже лицо, которымъ написано изображеніе въ соборѣ. Но только по догадкамъ можно составить хронологическій списокъ произведеніямъ, приписываемымъ этому мастеру съ нѣкоторымъ основаніемъ. — Мы начнемъ съ рада довольно большихъ картинъ въ собраніи Г. Шмитца въ Кёльнѣ, составлявшихъ наружные и внутренніе створы одного надпрестольнаго; — на первыхъ представлены святые жертвователи иконы, по красному фону съ золотыми узорами, на другомъ нѣкоторые моменты изъ страданій Христовыхъ, по золотому фону. По всей вѣроятности это, или юношескія работы Стефана, или произведенія близкаго ему по манерѣ товарища. Въ фигурахъ святыхъ господствуетъ еще типъ Вильгельмовыхъ работъ, но въ лицахъ, исполненныхъ пріятности и прелести, выказывается уже болѣе опредѣленный характеръ и въ положеніяхъ фигуръ больше свободы; драпировка расположена необыкновенно величественно и торжественно. Сцены страданій менѣе удовлетворительны, потому что представленнымъ въ нихъ, болѣе оживленнымъ фигурамъ, недостаетъ той ловкости и легкой бойкости, которыя Вильгельмъ умѣлъ вложить въ свои произведенія, (покрайней мѣрѣ въ изображеніи на наружныхъ створахъ Мадоны въ кельнскомъ музеѣ); нѣкоторыя лица однако не лишены естественной правды. — Не извѣстно, принималъ ли Стефанъ участіе въ изготов-

*) Die Meister der altköln. Schule, 1852.

леніи, разсѣянныхъ въ настоящее время, отдѣльныхъ изображеній одного большаго надпрестольника изъ Гейстербахскаго аббатства, близъ Бонна. Двѣ доски этаго надпрестольника, съ изображеніями бичеванія и положенія въ гробъ, находятся въ кёльнскомъ музеѣ. Это чрезвычайно простыя композиціи съ благородными физіогноміями, но довольно лишенными выраженія и не важное также драпировкою, но по весьма богатой моделировкѣ и нѣсколько туманному колориту, онѣ довольно близко подходятъ къ позднѣйшимъ работамъ Стефана. Первыя произведенія обличающія съ нѣкоторою достовѣрностію Стефанову кисть, это открытая недавно Мадонна съ младенцемъ, слишкомъ въ ростъ человѣческій, принадлежащая архіепископу кёльнскому; потомъ, изображеніе с. Урсулы, тамъ же въ музеѣ; составлявшія можетъ быть прежде, наружное крыло тогоже гейстербахскаго надпрестольника. Святая изображена въ торжественно, спокойномъ положеніи, съ распростертыми руками, держащею въ правой рукѣ стрѣлу, въ лѣвой пальмовую вѣтвь; широко спускающаяся мантія служитъ покровомъ четыремъ ея дѣвственницамъ, представленнымъ въ уменьшенныхъ размѣрахъ. Соотвѣтственно своему назначенію, это изображеніе просто, и по исполненію и по колориту; незатѣйливое зеленое одѣяніе, лишь мало выдѣляется изъ синяго фона; но лица исполнены самыхъ нѣжныхъ оттѣнковъ какъ будто навѣяны и превосходны по идеальной прелести. Въ фигурахъ господствуетъ вообще еще Вильгельмова концепція во всей ея высокой прелести, но къ ней присоединяется сдержанность и точность стиля, превосходящія далеко манеру этаго мастера *).

§ 79. Несравненно высшую и болѣе самостоятельную выработку, обнаруживаетъ Стефаново знаменитое, такъ называемое **соборное изображеніе**, которое справедливо считается однимъ изъ высшихъ произведеній прежняго искусства по сю сторону Альпъ. Одно уже побужденіе, которому это произведеніе обязано своимъ происхожденіемъ, довольно знаменательно. Совѣтъ города Кёльна въ 1423 г. изгналъ евреевъ; въ слѣдующемъ году вышло предписаніе, выстроить на томъ мѣстѣ гдѣ стояла еврейская синагога, близъ ратуши, часовню съ престоломъ «дабы за безчестіе и поруганіе, которыя нѣкогда расточаемы были Господу Богу и пречистой Матери Его Маріи, отнынѣ на этомъ мѣстѣ имъ воздаваемы были честь и поклоненіе» **). Зада-

*) Это къ сожалѣнію очень попорченное произведеніе хранилось въ 1841 г. въ (недоступномъ для публики) запасномъ отдѣленіи музея. Намъ не извѣстно тождественно ли оно съ другимъ, выставленнымъ послѣ того, сильно передѣланнымъ изображеніемъ такого же содержанія.

**) Слова изъ лѣтописи 1426 г. обязательно сообщенныя г. П. Фуксомъ. — Слѣдовательно число 1410 г. которое выводятъ изъ нѣкоторыхъ знаковъ на самомъ изображеніи, недостовѣрно. (Другими эти знаки приняты были за имя художника, M. (agister) NOX). Тоже самое можно сказать относительно имени Филиппа Кальфа, которое будто нашли въ произвольныхъ очертаніяхъ нѣкоторыхъ орнаментовъ. Приведенное мѣсто изъ дневника Альбрехта Дюрера, которое повидимому можетъ относиться только въ теперешнему соборному образу, достаточно опредѣляетъ имя мастера (Стефана (см. выше). — Это произведеніе, использовавшее благополучно отъ хищничества французскихъ коммиссаровъ, въ башнѣ ратуши, всетаки отъ частыхъ подновленій такъ сильно пострадало, что во многихъ мѣстахъ почти не даетъ и приблизительнаго понятія о прежней своей красотѣ. Въ 1810 г. оно было поставлено на теперешнее мѣсто въ Агнессовой часовнѣ соборнаго клироса. —

чею стало, пользуясь всѣми средствами искусства, самымъ достойнымъ образомъ, изобразить Царицу небесную въ высшей славѣ, окруженной самыми чтимыми городомъ святыми. — Какъ извѣстно, произведеніе это состоитъ изъ середняго изображенія со створами, на которыхъ, когда они закрыты, видно Благовѣщеніе. Внутри, въ серединѣ, представлено поклоненіе волхвовъ: Пр. Дѣва сидитъ на престолѣ въ длинной, раскшутой, темносиней порфирѣ на горностаевомъ мѣху, по сторонамъ Ея двое старшихъ волхвовъ на колѣняхъ, младшій и провожатые кругомъ. На дверцахъ представлены другіе мѣстные святые, справа с. Гереонъ въ золотыхъ латахъ и сине-бархатной куртке съ своими товарищами по оружію, въ костюмѣ того времени; слѣва с. Урсула съ провожатыми и сонмомъ дѣвственицъ. При первомъ взглядѣ видно, что эта работа далеко превосходитъ всѣ прочія произведенія школы, но не слѣдуетъ при этомъ забывать, что недостаетъ можетъ быть множества картинъ, составлявшихъ переходныя ступени. Композиція, при всемъ богатствѣ, поразительно проста и особенно въ среднемъ изображеніи производитъ впечатлѣніе торжественнаго покоя, прекрасными и отрадными очертаніями лицъ. Потомъ и способъ передачи тѣла, здѣсь значительно подвинулся впередъ: фигуры, при всей ихъ идеальности, носятъ весьма положительный характеръ естественности и физической округлости; особенно въ мужескихъ фигурахъ видна прекрасная, полносочная натуральность; единственный условный недостатокъ некрасивое, растопыренное положеніе ногъ. Насколько позволяетъ судить теперешнее состояніе изображенія, лица были большею частію очень хороши, мѣстами съ глубокимъ, весьма значительнымъ выраженіемъ. Въ изображеніи с. Урсулы проглядываетъ наиболѣе условности и перѣшительности, въ повторяющемся, какъ бы переливающемся, дѣтски наивномъ выраженіи многочисленныхъ, другъ надъ другомъ выпикающихъ женскихъ головокъ, (съ округлымъ типомъ, соотвѣтствующимъ еще старымъ мастерамъ ; кромѣ того здѣсь особенно бросается также въ глаза какой-то перловый оттѣнокъ въ цвѣтѣ тѣла. Въ изображеніи с. Гереона замѣтно болѣе сурьозности, строгости и твердости. Свободнѣе другихъ выполнено среднее изображеніе, въ которомъ фигуры двухъ волхвовъ исполнены высокаго достоинства, а голова колѣнопреклоненнаго старца Мельхіора, въ особенности превосходной формы и чрезвычайно выразительна; весьма живо и натурально представлены руки, превосходящія всѣ прежнія произведенія въ этомъ родѣ. Въ идеальномъ ликѣ Матонны къ сожалѣнію, сохранились развѣ только главныя линіи первоначальныхъ очертаній; въ фигурѣ Младенца Іисуса, выказывается благородная полнота формъ безъ малѣйшей суховатости и самая тонкая выработка. Въ счастію на наружномъ изображеніи Благовѣщенія, голова Пр. Дѣвы еще хорошо сохранилась; въ этомъ лицѣ дѣтская прелесть доведена мастеромъ до классической чистоты формы и прекраснѣйшаго, обаятельнаго выраженія.

Это произведеніе не въ одномъ только отношеніи, служитъ рубежомъ для сѣвернаго искусства. Казалось, въ то время вопросъ заключался въ томъ,

---

Снимокъ и статья у Wallraf въ „Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst auf das Jahr 1816". — Ср. M. J. de Noël, Кёльнскій соборъ, 2 изд. стр. 59 и сл.

выработаетъ ли нѣмецкая живопись изъ себя, или нѣтъ, своеобразный и всесторонній идеализмъ и потому, тѣмъ непонятнѣе для насъ кажется, скорое и совершенное исчезаніе этаго широко проложеннаго направленія, въ виду быстраго наступленія фландрскаго реализма *). Достаточно будетъ на этотъ разъ указать первые признаки послѣдняго въ этомъ же произведеніи. Оно правда, писано не масляными красками **), но подобно всѣмъ древнѣйшимъ нѣмецкимъ живописнымъ изображеніямъ на доскахъ,—а темпера; однако впечатлѣніе, которое къ удивленію всему міру, въ то время производили братья ванъ'Эйк' своею техникою въ живописи масляными красками, воспроизведено здѣсь самымъ замысловатымъ образомъ, помощію превосходнаго, но неизвѣстнаго намъ связывающаго вещества, бывшаго въ употребленіи у нюрнбергскихъ и кёльнскихъ мастеровъ. Такимъ образомъ на пр. переданы блестящее отраженіе на латахъ, отливъ на одеждахъ и многія другія подробности костюма. Кромѣ того Стефанъ усвоилъ себѣ также другія внѣшности фландрскаго способа изображенія, на пр. угловато сложенныя складки, хотя притомъ въ цѣломъ, все еще преобладаетъ широкая, спокойная драпировка готическаго стиля. Но съ другой стороны можно съ вѣроятностію отнести къ Стефану, замѣтную во многихъ фигурахъ черту натуральности, или ее считать присущимъ нѣмецкому искуству вообще стремленіемъ, такъ какъ она не переходитъ, какъ у фландрскихъ живописцевъ, въ строгую индивидуальность или портретную типичность, но остается на одномъ извѣстномъ общемъ уровнѣ. Художникъ во всѣхъ главныхъ отношеніяхъ видимо удержалъ за собою свободу и самостоятельность.

§ 80. Въ небольшой правда, но хорошо сохранившейся и очень мало поврежденной иконѣ, работы Стефана, которую Гото (Hotho) и Вагенъ считаютъ самымъ раннимъ его произведеніемъ,—Мадонна въ розовой бесѣдкѣ, принадлежавшей прежде банкиру Гервегу въ Кёльнѣ, а нынѣ въ тамошнемъ музеѣ, — не только выказывается все превосходство Стефановой концепціи, но также глубоко выработанная техника этого мастера. Божія Матерь, граціозно-миловидный ликъ, съ Младенцемъ на лонѣ, сидитъ на лугу устѣянномъ цвѣтами; надъ Нею бесѣдка изъ розъ, изъ за скамьи такихъ же цвѣтовъ, заглядываютъ съ благоговѣніемъ нѣсколько маленькихъ ангеловъ; нѣкоторые подносятъ Младенцу Іисусу яблоки; впереди спятъ еще, по обѣимъ сторонамъ по два маленькихъ ангела, играющіе на инструментахъ; вверху въ золотыхъ облакахъ, возсѣдаетъ Богъ Отецъ; около Него Св. Духъ въ видѣ голубя. У этой Мадонны выраженіе высоко идеальное, какъ на соборномъ образѣ и притомъ ликъ Божія Матери здѣсь сохранился во всей своей пластической красотѣ и важности; лицо Младенца радостнѣе и наивнѣе, нежели тамъ и отчасти покрайней мѣрѣ исполнено такого же пріятнаго и благороднаго выраженія, Въ фигурахъ и движеніяхъ маленькихъ ангеловъ, смотрящихъ на Младенца Іисуса и приносящихъ Ему свои дары и пр. дѣтская невинность соединена съ глубочайшей сердечностію. Мы стоимъ здѣсь на

*) 1426 г. годъ смерти Губерта ванъ'Эйк'а и начало славы его брата Іоанна.

**) Waagen Handb. d. Gesch. d. Malerei Th. I. стр. 158) напротивъ, утверждаетъ что соборный образъ навѣрно писанъ масл. красками.

почвѣ самыхъ свѣтлыхъ и невинныхъ душевныхъ настроеній, исполненныхъ притомъ глубокозахватывающаго чувства, соотвѣтствіе которымъ мы можемъ найти только у Фіэзоле, но и онъ, по восторженности своей, не легко достигалъ такого полнаго выраженія наивности. Колоритъ необыкновенной чистоты и мягкости, въ нѣкоторыхъ частяхъ онъ свѣтелъ и идеаленъ и какъ бы подернутъ нѣжнымъ перловымъ отливомъ. Въ этомъ изображеніи воплощено настроеніе, производящее впечатлѣніе самой задушевной пѣсни миннезенгеровъ.

§ 81. Кромѣ этихъ произведеній, едвали что нибудь осталось еще, что съ достовѣрностію можно бы приписать тому же художнику *). Нѣкоторое право на это имѣютъ развѣ только двѣ иконы въ мюнхенской пинакотекѣ (10 и 14) представляющія по три фигуры святыхъ, въ получеловѣческій ростъ, по темному фону. — Двѣ другія иконы меньшихъ размѣровъ, въ кельнскомъ музеѣ, содержащія также, каждая по три фигуры святыхъ, скорѣе принадлежатъ какому нибудь ученику Стефана, усвоившему себѣ пропорціи тѣла, позы и начала трактованія красокъ учителя, но не силу его колорита и формъ и еще менѣе внутреннюю прелесть его произведеній. Въ соотвѣтствіе этимъ иконамъ, можно приписти одно изображеніе въ Дармштадтскомъ музеѣ, Срѣтеніе Господне въ храмѣ, окруженное многими побочными фигурами и ангелами, посящее число 1447 г. Здѣсь также, хотя и достигнуты мягкость и кротость въ выраженіи, но не достаетъ высшей граціи. — Замѣчательнѣе, если и не дѣло Стефановой руки, икона, принадлежащая доктору Фёрстеру въ Мюнхенѣ, изображающая Христа на крестѣ, окруженнаго шестью святыми по золотому фону, въ числѣ ихъ с. Христофоръ, въ красивомъ костюмѣ того времени. Благородство лицъ и величественная драпировка, особенно въ женскихъ фигурахъ, указываютъ на одного изъ отличнѣйшихъ учениковъ или современниковъ. — Одно свободное воспроизведеніе соборнаго образа, въ кельнскомъ музеѣ, въ трехъ изображеніяхъ, хотя немногимъ новѣе оригинала, но не особенно важно. — Библіотекѣ франкфуртской, что на Майнѣ, досталась въ завѣщанномъ ей Прескомъ собраніи, премилая маленькая икона Стефановой эпохи, напоминающая миніатюры; въ ней наглядно представляется переходъ съ прежняго типично церковнаго способа воззрѣнія, къ болѣе субъективно поэтическому и фантастическому. Она изображаетъ райскій садъ. Богоматерь сидитъ возлѣ каменнаго стола и читаетъ; на столѣ стоятъ стаканъ и плоды. Передъ Нею сидитъ одѣтый Іисусъ-младенецъ посреди цвѣтовъ и играетъ на гусляхъ которыя передъ Нимъ держитъ какая-то святая. Другая черпаетъ воду изъ родника, третья собираетъ вишни въ большой корзинѣ. Съ другой стороны сидятъ архангелъ Михаилъ, покойно опирая голову на руку и с. Георгій; возлѣ перваго сидитъ на корточкахъ маленькая обезьяна, а возлѣ втораго лежитъ навзничь, пораженный маленькій драконъ. Позади ихъ прислонясь къ стволу дерева, стоитъ прижимая ухомъ другой святый. Исполненный цвѣтами, птич-

*) О собраніи графа Гакстгаузена, которое часто мѣняло мѣсто, мы не можемъ сообщить точныхъ свѣдѣній. Говорятъ тамъ находятся, поклоненіе волхвовъ и одно изображеніе Іоанна, работы мастера Вильгельма и погребеніе с. Лаврентія, съ четырьмя изображеніями на оборотной сторонѣ мастера Стефана. (Воскресенія и Вознесенія Христовыхъ и Успенія и Вѣнчанія Б. Матери), и сверхъ того еще Благовѣщенія на обоихъ створахъ и Мадонны.

ками и т. п. садъ, отгороженъ стѣною отъ внѣшняго міра. Характеръ фигуръ и замѣтно выказывающееся чувство граціозности, указываютъ на близкое сродство съ Стефаномъ, однако въ движеніяхъ и одеждахъ, недостаетъ свободы и плавности, а въ (нѣсколько пестрыхъ), цвѣтахъ, гармонической мягкости этаго мастера. — Разнесенный въ настоящее время въ разныя мѣста, большой напрестольникъ ц. с. Лаврентія въ Кельнѣ, долго считался произведеніемъ Стефана, но оно никакимъ образомъ не можетъ быть дѣломъ его руки, а скорѣе принадлежитъ какому нибудь современнику или ученику, не многимъ моложе его. Середняя школа, съ изображеніемъ страшнаго суда, находится въ кельнскомъ музеѣ: Христосъ возсѣдающій на радугѣ, Богоматерь и Іоаннъ по сторонамъ Его; кругомъ маленькіе ангелы съ трубами, орудіями страданія и пр. Внизу цѣлая толпа нагихъ фигуръ, которыхъ влекутъ на цѣпяхъ множество дьяволовъ, для вверженія въ адъ. Впереди, воскресающія изъ гробовъ тѣла, встрѣчаемыя также, большею частію весьма фантастическими дьяволами. Справа, въ самомъ адѣ, посреди большихъ пылающихъ зданій, сатана, въ ожиданіи приходящихъ и начало самыхъ разнообразнѣйшихъ пытокъ. Слѣва открывается великолѣпный готическій порталъ, ведущій въ рай; на зубцахъ его поющіе ангелы; Петръ съ ангелами принимаетъ блаженныхъ, которые представлены нагими; другихъ святыхъ защищаютъ ангелы отъ нападеній дьяволовъ. — Исключая внѣшностей, здѣсь ни въ чемъ не замѣтенъ стиль Стефана. Даже типъ трехъ небесныхъ фигуръ, далеко расходится съ его манерою, не только въ формахъ и выраженіи, но главнымъ образомъ въ сильномъ, темномъ, тяжеловатомъ колоритѣ; различіе еще въ большей степени видно въ общей идеи этаго произведенія. Высокую идеальность, важность и задушевность соборнаго образа, здѣсь замѣняетъ, до странности причудливый, фантастическій произволъ, облеченный въ чисто реальныя формы. Святые, въ выраженіяхъ которыхъ, должно бы было отразиться все величіе Стефана, здѣсь составляютъ именно самую слабую сторону изображенія, не смотря на то что исполненныя болѣе или менѣе въ Стефановой манерѣ нагія части обнаруживаютъ, относительно, замѣчательное знаніе размѣровъ тѣла и законченность. Также и ангелы, хотя и красивы, но далеко не достигаютъ увлекательной прелести Стефановыхъ фигуръ. Въ лицахъ и жестахъ отверженныхъ, ужасъ изображенъ рѣзко и живо; но въ звѣрскихъ, дьявольскихъ истязаніяхъ видѣнъ такой разгулъ воображенія, который справедливо можно сравнить съ сумасбродствомъ какого-нибудь Іеронима Боша *). — Почти тоже слѣдуетъ сказать о внутреннихъ, (боковыхъ), иконахъ, содержащихъ въ двѣнадцати отдѣленіяхъ, мученичество апостоловъ и хранящихся въ разрозненномъ видѣ, въ Штеделевомъ институтѣ въ Франкфуртѣ на Майнѣ. Живописецъ съ видимымъ наслажденіемъ изображаетъ самыя отвратительныя жестокости, доведенныя до высшей степени въ мученіи с. Варѳоломея. Какой то оборванецъ навостряетъ спокойно ножъ, другой сдираетъ съ святаго кожу и держитъ при этомъ ножъ въ зубахъ, третій торжествуетъ съ насмѣшкою; четвертый

*) Судя по костюму изображеннаго на иконѣ жертвователя, работу эту можно, по замѣчанію Waagen, отнести къ 1450 до 1460 г.

съ отрадной улыбкою дожидается минуты, когда ему придется высыпать перечницу свою на ободранное тѣло святаго и т. д. Это какъ и все тому подобное представлено впрочемъ съ большимъ талантомъ и страсти выражены, хотя въ грубыхъ, но энергическихъ чертахъ. Это одна изъ самыхъ раннихъ и въ тоже время дикихъ попытокъ полуосвободившагося искусства, сбросить съ себя всякія оковы. — Наружныя стороны створъ, содержащія каждая по три апостола и по одному святому, (ес. Венедикта и Бернгарда), подъ золотыми балдахинами, находятся въ мюнхенской пинакотекѣ (№ 1 и 2, и помѣчены именемъ «Вильгельма»). Это также тяжеловатыя формы и некрасивые типы головъ, какіе представляютъ идеальныя фигуры во серединѣ изображенія; здѣсь въ особенности бросается въ глаза, какая то шишковатая форма носовъ, свойственная многимъ кёльнскимъ художникамъ того времени, но встрѣчающаяся у Стефана только въ слабой степени.

§ 82. Другія болѣе и менѣе замѣчательныя иконы послѣдователей и учениковъ Стефановыхъ, находятся въ Кёльнѣ, въ собраніяхъ гг. Шмитца, Эссинга, Кёрца и др. и также въ нѣкоторыхъ церквахъ этаго города и его окрестностей. (Въ ц. Альтенбергѣ на Ланѣ на хорахъ монахинь — поклоненіе волховъ; въ Мюнстерэйффельской приходской ц. на желѣзныхъ дверцахъ раки для мощей, два изображенія святыхъ ремесленной работы; и т. д.) — Изъ прежняго собранія Боассере попали въ Мориццеву часовню въ Нюрнбергѣ, одно чрезвычайно милое Вознесеніе Божія Матери и двѣ превосходныя иконы на золотомъ фонѣ с. Гереона и с. Маврикія съ ихъ братіею. Многое также находимъ въ Берлинскомъ музеѣ, мж. пр. двѣ большія иконы содержащія обрѣтеніе честнаго Креста и поклоненіе волховъ, въ которыхъ разительную противоположность составляютъ, весьма еще несвободныя головы и движенія, съ исполненными съ фламандской пышностію одеждами. — Двѣ иконы, каждая съ четырьмя женскими фигурами святыхъ въ Дармштадтскомъ музеѣ, (изъ Зелигенштадта), покрайней мѣрѣ въ головахъ, обнаруживаютъ кёльнское вліяніе, а въ весьма полной драпировкѣ начала обще готическаго стиля. — Къ болѣе замѣчательнымъ миніатюрамъ въ стилѣ кёльнской школы за этотъ періодъ, повидимому относятся работы, которыми богато украшенъ служебникъ, находящійся въ паулинской библіотекѣ въ Мюнстерѣ, (принадлежавшій прежде тамошней соборной библіотекѣ) *). Но самыя красивыя, находятся въ молитвенникѣ (въ 12° долю листа 1453 г.), принадлежавшемъ прежде барону Гюбшу **) теперь въ вел. герц. дармштадск. библ.

Отъ этаго позднѣйшаго времени кёльнской школы, сохранились также стѣнныя изображенія. Въ Франкфуртѣ на Майнѣ, въ соборѣ, на клиросѣ, надъ мѣстами духовенства, тянется рядъ нѣкогда закрашенныхъ, но недавно расчищенныхъ фресокъ, писанныхъ въ 1427 г. близко сродственнымъ Стефану современникомъ. Главное содержаніе ихъ, въ 28 меньшихъ изображеніяхъ, исторія с. Вароломея и въ двухъ большихъ, по сторонамъ престола,

*) Ср. Becker, въ музеѣ. 1835. № 49. стр 391 и сл.

**) Waagen въ D. Kstbl. 1850. стр. 307.

сцена изъ апокалипсиса и I. Христосъ въ образѣ виноградаря передъ Маріею Магдалиною, по красному фону. Въ изображеніи тѣла хотя несомнѣнно замѣтно вліяніе Стефана, но всетаки выказываются болѣе типы древней школы, только безъ ея прелести; также и въ движеніяхъ нѣтъ еще истинной жизни, а въ сценахъ мученичествъ, напоминающихъ тѣже предметы въ Штеделевомъ институтѣ и мѣстами не менѣе ихъ ужасныхъ, не замѣтно истинной страсти. Превосходна голова I. Христа въ терновомъ вѣнцѣ, сохраняющаяся въ числѣ прочихъ предметовъ, въ углубленіи одной готической стѣнной ниши.—Въ ц. с. Урсулы въ Кёльнѣ, существуетъ цѣлый большой рядъ иконъ изъ житія этой святой, писанныхъ послѣдователемъ Стефана. Композиція до смѣшнаго дѣтски-наивна, но богата милыми головками школьнаго округлаго типа; нѣкоторыя части представляютъ даже отличныя воспроизведенія съ соборнаго образа. Нѣсколько тяжеловатый колоритъ, слѣдуетъ можетъ быть приписать отчасти многократнымъ подправленіямъ. Въ красивыхъ ландшафтахъ на заднихъ планахъ, замѣтно удачное усвоеніе ванъ Эйк'скихъ началъ.

Еще до половины XI вѣка, въ кёльнской живописи, проявились кромѣ возраставшаго вліянія Фландріи, другія содѣйствующія причины и въ тоже время, внутреннее стремленіе къ натуральности, отъ которыхъ стало быстро разлагаться жизненное ея начало. Откладывая разборъ этаго поворота до одного изъ слѣдующихъ отдѣловъ, мы здѣсь замѣтимъ только, что древнекёльнскій способъ изображенія, продержался еще, покрайней мѣрѣ въ одиночныхъ произведеніяхъ относительно поздняго времени, какъ отголосокъ прошлаго. Одна икона Спасителя на крестѣ, съ Богоматерью и Іоанномъ,—съ довольно большими фигурами на золотомъ фонѣ, — въ кёльнскомъ музеѣ, съ числомъ 1458 г. (и именемъ жертвователя Вернера Вильмеринка), по нѣсколько натуральной общей концепціи и угловатымъ складкамъ, принадлежитъ уже вполнѣ новому направленію; тогда какъ основныя формы тѣла и лица и многое въ главныхъ мотивахъ драпировки, еще представлено на древнекёльнскій манеръ. — Надпрестольная икона въ одной изъ сѣверныхъ часовенъ ц. с. Андрея въ Кёльнѣ, изображающая Богоматерь съ Младенцемъ, между двумя святыми и многими колѣнопреклоненными фигурами, хотя и писана въ 1474 г. однако показываетъ нѣкоторыя начала старой школы, на пр. въ положеніи Божія Матери и въ другихъ предметахъ *).

§ 83. Своеобразная отрасль кёльнской школы и главнымъ образомъ того способа изображенія, который установленъ былъ въ ней Вильгельмомъ, проявляется въ первой половинѣ XV вѣка въ Вестфаліи. Къ сожалѣнію однако, исторія древнѣйшаго вестфальскаго искусства покрыта глубокимъ мракомъ, потому что до новѣйшихъ временъ, не интересовались изслѣдованіемъ и опредѣленіемъ фактовъ и что этотъ предметъ, даже въ настоящее время, занимаетъ лишь немногихъ. Прежде всего, мы узна мъ отношеніе вестфальской школы къ Кёльнской, изъ нѣкоторыхъ изображеній принадлежавшихъ нѣкогда Вальбургскому монастырю въ Зёстѣ, хранящихся теперь

*) О вліяніи кельнск. школы на нижнесаксонское, баварское, австрійское искусство ср. Waagen, D. Kstbl. 1850, стр. 323 и сл.

въ мюнстерскомъ областномъ музеѣ. Самое раннее изъ нихъ, большое надпрестольное изображеніе, принадлежащее, судя по надписи на немъ, къ началу XV в. и представляющее, въ серединѣ, Успеніе Божія Матери, а по бокамъ, Благовѣщеніе и поклоненіе волховъ; оно носитъ только внѣшніе признаки кельнскаго стиля и по исполненію еще мѣстами очень не свободно. — Замѣчательнѣе другое изображеніе, содержащее Вѣнчаніе Богородицы и въ особенныхъ отдѣленіяхъ, обоихъ святыхъ монастыря, с. Августина и с. Вальбургу. Композиція величаваго достоинства, выраженіе лицъ исполнено прелести, драпировка въ благородномъ, простомъ стилѣ и общей постановкою очень напоминаетъ манеру мастера Вильгельма. — Въ двухъ малыхъ иконахъ, прежнихъ дверцахъ ковчежца для дароносицы, съ изображеніями сс. Доротеи и Отиліи, къ этимъ достоинствамъ присоединяется необыкновенная граціи; до нѣкоторой степени сродственная манерѣ фра Джіованни да Фіессоле.

Подобное отношеніе, какъ въ упомянутыхъ изображеніяхъ представляется намъ и въ другихъ, находящихся въ Дортмундской Маріинской церкви, (съ новозавѣтными сценами въ получеловѣческій ростъ), которыя тамъ однако, оставлены какъ слышно, въ совершенномъ небреженіи. Ниже по достоинству створы надпрестольника тамошней Райнальдовой церкви, съ 16 изображеніями изъ жизни І. Христа и одно изображеніе Распятія въ Павловской ц. въ Зестѣ. Общій характеръ этихъ старовестфальскихъ картинъ составляютъ, свѣтлый колоритъ, красивыя овальныя головы и величественная драпировка *). — Въ берлинскомъ музеѣ находится голова Спасителя той же школы, въ золотомъ сіяніи на подобіе шатра; двѣнадцать маленькихъ, благоговѣйно молящихся фигуръ ангеловъ, наполняютъ по трое, каждый изъ угловъ. И здѣсь исполненіе скорѣе обличаетъ вліяніе Вильгельма нежели Стефана, въ особенности необыкновенно сильная моделировка, освѣщенной сверху головы. Мы видимъ прекрасныя, мягкія черты, нѣкоторымъ образомъ напоминающія характеромъ своимъ с. Веронику въ Пинакотекѣ, но лишенныя болѣе глубокаго физіогномическаго достоинства и пиѣтожныя по выраженію. — Впрочемъ, начиная съ половины XV вѣка, и въ этой также школѣ, готическій идеализмъ уступаетъ мѣсто весьма рѣшительному фландрскому вліянію и новому туземному развитію.

§ 84. Нѣкоторыя стеклянныя работы, начала XV вѣка, съ легендами апостола Павла и с. Іеронима, въ богородичной ц. въ Любекѣ, (прежде въ тамошней замковой церкви, приписываютъ съ большой правдоподобностію, поселившемуся въ Любекѣ съ молодыхъ лѣтъ Италіянцу, Франческо, сыну Доменика Ливи, изъ Гамбасеи (близъ Вольтерры). Эти работы проникнуты болѣе своеобразно развитымъ, нѣмецко-готическимъ стилемъ и манерою нѣкоторыхъ послѣдователей Джіотто, (Аньоло Гади, Ченнино), но съ преобладающемъ первато. Съ свободнымъ, мѣстами даже натуральнымъ выполненіемъ, соединены пріятная мягкость и идеальное выраженіе лицъ, на манеръ кельнской школы; колоритъ также, какъ тамъ, мягокъ и оттѣ-

*) О другихъ вестфальскихъ изобр. возникшихъ подъ кёльнскимъ вліяніемъ ср. Waagen D. Kstblatt 1850. стр. 308.

шемъ. Какъ извѣстнѣйшій и отличнѣйшій мастеръ своего дѣла, вызванъ былъ Франческо въ 1436 г. на весьма почетныхъ условіяхъ во Флоренцію, гдѣ въ послѣдствіи имъ украшенъ былъ соборъ стеклописными работами. Изъ сохранившагося по этому поводу документа мы узнаемъ, что онъ изучилъ стеклопись въ самомъ Любекѣ [*]). — Другое произведеніе, непосредственно примыкающее къ кельнскому по стилю, это большое окно на фасадѣ Альтенбергской церкви близъ Кёльна, содержащее въ двухъ рядахъ фигуры святыхъ, въ богатой архитектурной обстановкѣ, въ видѣ замковъ, вверху которыхъ видны играющіе на инструментахъ ангелы и четыре учителя церкви. Во всемъ относящемся до фигуръ видно, полное и богатое готическое пониманіе формъ, но согласно съ уставомъ цистерціанскихъ монаховъ, вся стеклопись одноцвѣтная, сѣрой краской по сѣрой.

«Кстати здѣсь слѣдуетъ еще упомянуть о одиночномъ произведеніи въ Геттингенѣ, могущемъ служить доказательствомъ, какъ далеко проникъ стиль Вильгельмовой школы: это величественный и обширный напрестольникъ прежней церкви Павлиніанъ въ Геттингенѣ, (находящійся теперь въ нижнемъ этажѣ библіотеки, занимающей часть этой церкви), сработанный въ 1424 г. вѣроятно на мѣстѣ, монахомъ Генрихомъ фонъ Дудерштадтомъ. По времени, это произведеніе дѣйствительно совпадаетъ съ самымъ позднѣйшимъ и высшимъ развитіемъ кельнской школы, но не выходитъ еще, относительно стиля, изъ предѣловъ Вильгельмова способа изображенія и далеко не достигаетъ его красоты и возвышенности. Эта работа приблизительно 9 футовъ въ вышину и 12 въ ширину, не считая створъ, стало-быть это одинъ изъ самыхъ большихъ напрестольниковъ, сохранившихся отъ того времени. При закрытыхъ створахъ представляются, на фіолетовомъ фонѣ усѣянномъ золотыми звѣздами, четыре символическія изображенія, относящіяся къ Богородицѣ и къ страданіямъ Христовымъ, всѣ нѣсколько грубоватой работы. По одной изъ этихъ сценъ видно, какъ совершенно субъективно-произвольная символика, иногда въ искусствѣ шла рука объ руку, съ субъективнымъ также благочестіемъ мистиковъ того времени: мы видимъ Божію Матерь сидящею, вокругъ Ея ангеловъ, въ одной рукѣ Она держитъ распятаго Господа, въ другой торжествующаго, а на лонѣ лежащаго въ гробѣ Христа. Когда открыты наружные створы, глазамъ представляются, по золотому фону и подъ балдахинами, фигуры двѣнадцати апостоловъ, почти въ человѣческій ростъ, распредѣленные по трое, на двухъ внутреннихъ наружныхъ и обѣихъ лицевыхъ сторонахъ внутреннихъ створъ; это благородныя, отчасти даже величественныя фигуры, лучшаго кельнскаго типа, воспроизведенныя можетъ быть съ какого нибудь болѣе древняго, отличнаго произведенія. При раскрытыхъ же внутреннихъ створахъ, представляется въ серединѣ Распятіе, на золотомъ фонѣ, очевидно работа той же руки, но довольно неудачная и бѣдная, какъ по композиціи, такъ и по рисунку, можетъ быть вслѣдствіе того, что живописецъ здѣсь преимущественно отдался собственному воображенію. Въ 18 малыхъ изображеніяхъ на внутреннихъ сто-

*) У Gaye, carteggio ined. d'artisti, II. стр 441. Вѣчные Пр. Дѣвы въ самой большой часовнѣ приходской ц. въ Ареццо, какъ полагаютъ его работа.

ронахъ створъ и по обоимъ краямъ середняго изображенія, представлены прочія сцены страданій Христовыхъ. Нѣкоторая грубоватость очертаній во всѣхъ этихъ изображеніяхъ, обличаетъ вліяніе другой можетъ быть еще школы, кромѣ кёльнской *).

§ 85. Не въ однѣхъ впрочемъ только поименованныхъ трехъ школахъ и ихъ отрасляхъ, процвѣталъ высшій нѣмецко-готическій стиль; можно напротивъ предположить, что значительная дѣятельность въ живописи развилась и въ другихъ, особенно въ сѣверогерманскихъ городахъ, въ теченіи этого цвѣтущаго для нихъ времени. Въ сущности живопись принадлежала городамъ и ихъ гражданамъ, напрягавшимъ въ ту пору всѣ свои силы въ борьбѣ съ дворянствомъ, и во всякомъ случаѣ скорѣе, нежели князьямъ и прелатамъ. Особенно въ Швабіи господствовала повидимому богатая художническая дѣятельность. Можетъ быть многія, тамъ и сямъ разбросанныя сѣверогерманскія картины, которыя приписываютъ той, либо другой школѣ, принадлежатъ древней Аугсбургской школѣ, существованіе которой можно съ нѣкоторой вѣроятностью предположить. — Далѣе къ Шварцвальду, попадаются готическія стѣнописныя работы, на пр. въ ц. Цистерціанскаго монастыря въ Маулброннѣ **), съ числомъ 1424 г. и именемъ живописца Ульриха, вѣроятно монаха того же монастыря; содержаніе этихъ стѣнописныхъ изображеній, большая фигура с. Христофора, потомъ, (очень поврежденное), поклоненіе волхвовъ и портретное изображеніе колѣнопреклоннаго предъ Божіей Матерью жертвователя съ своими приближенными. Готическій стиль носитъ здѣсь еще строгій, торжественно-статуарный характеръ. — Расписанныя части однаго напрестольнаго кивота въ ц. Тифенбронн'ской, (между Кальвомъ и Пфорцгеймомъ), произведенныя въ 1431 г. Лукою Мозер'омъ фон'Вейль, показываютъ напротивъ переходъ къ манерѣ XV вѣка, хотя въ нихъ еще въ высокой степени преобладаютъ прелесть, мягкость и задушевность болѣе развитаго готическаго стиля. Тамъ распредѣлены по створамъ, боковымъ сторонамъ и уступамъ кивота, различныя событія изъ житія с. Магдалины и ея семейства, вмѣстѣ съ другими святыми и притчею о десяти дѣвахъ ***). — Нѣкоторыя живописныя произ-

*) Такъ какъ, сколько намъ извѣстно, нигдѣ подробно не говорится объ этомъ произведеніи, мы сочли нужнымъ обратить на него вниманіе, (къ сожалѣнію по недостаточнымъ свѣдѣніямъ и воспоминаніямъ): не столько въ виду лишь условнаго, внутренняго его достоинства, какъ потому, что оно служитъ доказательствомъ далекаго развѣтвленія кёльнскаго стиля и притомъ, по видимому, съ указаніемъ имени живописца. Надпись на наружныхъ створахъ гласитъ: Haec tabula completa est sub fratre Luthelmo gardiano conventus istius, orate pro eo, anno Domini 1424 Sabbato ante dominicam quartam post pascha. На середнемъ изображеніи у подножія креста, стоятъ на колѣняхъ двѣ маленькія фигуры монаховъ со свитками, на одномъ свиткѣ написано: frater Luthelmus, на другомъ: frater Hs. Dudstadens; что безъ сомнѣнія слѣдуетъ читать Henricus и отнести къ живописцу, потому что кромѣ гуардіана, не было повода другому изъ монаховъ выставить свое имя. Дудерштадтъ, какъ извѣстно, лежитъ нѣсколько миль отъ Геттингена, по направленію къ „гюльдене Ау" (золотой долинѣ).

**) Объ этомъ и о слѣдующ. произв. ср. Grüneisen: Übersichtl. Beschr. въ пр. м. Kunstblatt 1840, № 96 и сл.

***) Въ одной надписи живописецъ жалуется: „плачь искусство, плачь и горюй: никто те-

веденія юмористическаго содержанія, съ болѣе мягкой и полной выработкою формъ, находятся въ одной комнатѣ Эгингергофа въ Ульмѣ *). — Наконецъ, въ Богородичной церкви въ Гальберштадтѣ, въ одной нишѣ южнаго перекрестка, находится изображеніе Успенія Божія Матери, отличающееся благородствомъ фигуръ, равно и прекрасными и съ достоинствомъ представленными головами **).

§ 86. Къ порѣ болѣе развитаго готическаго стиля, относятся также первые примѣры Плясокъ смерти, длинныхъ вереницъ изображеній, тянувшихся въ нѣкоторыхъ мѣстахъ по цѣлымъ обширнымъ крытымъ ходамъ, либо монастырскимъ стѣнамъ. Людей всѣхъ званій и состояній, начиная съ папы и императора до нищаго, по одиначкѣ хватаютъ полу — либо совершенно истлѣвшіе скелеты, представленные въ пляшущей позѣ; — иногда на нѣсколько лицъ приходится по одной смерти, либо опущена пляска и встрѣчаются другія измѣненія. Страшный моръ, опустошавшій въ 1348 и 1361 г. Европу, вѣроятно подалъ первый поводъ къ этимъ страннымъ изображеніямъ, вдвойнѣ поражающимъ въ такую эпоху искусства, когда вообще все настроено было къ одному лишь пріятному и мягкому. Страшная смерть скосившая треть человѣческаго рода, вызвала также въ Италіи своеобразныя проявленія изобразительнаго искусства и въ знаменитомъ стѣнномъ изображеніи, въ пизанскомъ кампо санто (il trionfo della morte), Орканья (либо П. Лауреати?) провелъ идею, которая имѣла общее покрайней мѣрѣ основаніе, съ нѣмецкими Плясками смерти ***). Но ему удалось схватить этотъ предметъ въ его высшемъ, поэтическомъ значеніи и его олицетворить въ одномъ могучемъ изображеніи, тогда какъ нѣмецкіе живописцы, не выходили изъ тѣснаго круга мрачной фантастичности, которая по этому поводу въ первый разъ заявила себя прямо и рѣшительно, а впослѣдствіи неотступно сопровождала сѣверное искусство до исхода XVI вѣка. Старинная поговорка, коренящаяся можетъ быть въ какомъ нибудь миѳическомъ понятіи, будто смерть призываетъ людей къ пляскѣ, породила здѣсь цѣлый рядъ многократно повторяющихся изображеній, однообразность которыхъ лишь кое-гдѣ прерывается проблесками индивидуальной жизни, либо вольнаго юмора. Дѣйствительно — лишь кое-гдѣ, — потому что, самые древнѣйшіе примѣры о которыхъ идетъ рѣчь, далеко не имѣютъ той фантастически-народной прелести, ни той глубокой поэзіи, которыми Гольбейнъ въ послѣдствіи облекъ этотъ предметъ; напротивъ, и здѣсь также обнаруживается, какая глубо-

---

перь не нуждается въ тебѣ". Причиняла ли ему убытокъ занесенная въ ту пору изъ Нидерландъ реалистичная манера, или это обыкновенный вопль, раздающійся во всѣхъ эпохахъ искусства?

*) Grüneisen и Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter. стр. 10.

**) Коверъ начала XV в. въ княжескомъ залѣ въ Регенсбургѣ, описанный у Passavant въ Kstbl. 1846. № 61.

***) Объ одномъ италіянскомъ стѣнописномъ изобр. (какъ полагаютъ 1480 г.) замѣчательнаго художественнаго достоинства, въ которомъ соединены мотивы Орканьева произведенія, съ нѣмецкими, изъ пляски мертвецовъ, (въ церкви въ Клузоне, Бергамской провинціи); смотри Kunstblatt 1846, стр. 232; а о таковомъ же голландскомъ, совершенно тождественномъ съ предидущимъ, въ Боммелѣ, въ Гельдерландѣ, Kstbl. 1847. стр. 30.

кая пропасть утвердилась въ эту блестящую пору готическаго стиля, между изображеніемъ религіозно-идеальныхъ и чисто земныхъ предметовъ. Здѣсь не существуетъ внутренняго закона красоты, способнаго обнимать съ одинаковой силою изображенія святыхъ и изображенія земнородныхъ, славу небесную и земныя страсти и мрачный рокъ; оба міра расходятся и земной впадаетъ въ безобразіе и пошлость, даже тамъ, гдѣ положительная строгость ему очевидно служитъ основаніемъ.

Неизвѣстно, гдѣ и когда, въ первый разъ появилось изображеніе Пляски смерти; завѣдомо самыя древнѣйшія, Минденское въ Вестфаліи (около 1380 г.) и другое изъ Клингентальскаго монастыря въ Базелѣ, 1387?) оба нѣсколько новѣе Орканьева произведенія. Въ Парижѣ въ 1424 г. существовала уже рельефная Пляска смерти на кладбищѣ des Innocents. Клингентальское *), въ настоящее время, почти совершенно разрушено, но извѣстно по небольшимъ копіямъ, которыя даютъ покрайней мѣрѣ общее понятіе о цѣлой композиціи и обличаютъ еще довольно простой готическій стиль. Изъ него перешли многіе мотивы, въ несравненно болѣе извѣстную Пляску смерти монастыря проповѣдниковъ въ Базелѣ, о которой говорено будетъ при школахъ XV вѣка; но первоначальное изображеніе проще и въ немъ юморъ скорѣе проглядываетъ, нежели живо выдержанъ.

§ 87. Параллельно съ высшимъ развитіемъ германскаго стиля въ самой Германіи посредствомъ школъ, — пражской, нюрнбергской и кёльнской; происходило соотвѣтственное движеніе въ западноевропейскомъ искусствѣ, о которомъ покамѣстъ правда, свидѣтельствуютъ лишь особеннаго рода произведенія, а именно, французско нидерландскія миніатюры того времени, или точнѣе, за періодъ отъ 1360 по 1410 г. **). Въ это время сложилось много внѣшнихъ условій, благопріятствовавшихъ высшему процвѣтанію этой отрасли живописи, самымъ важнѣйшимъ которыхъ было, — пристрастіе троихъ сыновей короля Іоанна добраго къ раскрашеннымъ рукописямъ: Карла V, французскаго (царств. съ 1364 по 1380 г.) и его братьевъ, Іоанна Беррійскаго († 1416) и Филиппа смѣлаго бургундскаго. Послѣдній (въ 1388 г.) наслѣдовалъ художественную Франдрію, а спустя нѣсколько десятковъ лѣтъ по его стерти († 1405), его преемники владѣли уже почти всѣми нидерландскими землями. Но еще до этого времени были въ модѣ нидерландскіе миніатюристы, особенно при французскомъ дворѣ, гдѣ они получали значительное жалованіе; «Іоаннъ изъ Брюгге», былъ даже придворнымъ живописцемъ Карла V; крайне истощенная войною Франція, какъ кажется, въ то время вообще, стала въ бо́льшую или меньшую зависимость отъ Нидерландъ, покрайней мѣрѣ въ отношеніи къ нѣкоторымъ отраслямъ искусства ***), И въ самомъ дѣлѣ, нельзя отдѣлить французскихъ миніатюръ

*) По ложно принятому числу это произведеніе несправедливо относятъ къ 1312 г.

**) Waagen. Kunstwerke und Künstler in England und Paris. III стр. 353 и сл. О двухъ фландрскихъ надпрестольныхъ кивотахъ въ Дижонскомъ музеѣ, расписанныхъ Мельхіоромъ Бредерламомъ, (въ исходѣ XIV вѣка), см. Kstblt. 1834. № 34.

***) Объ этихъ отношеніяхъ можно будетъ тогда только удовлетворительно судить, когда французскими художественными изслѣдователями выработаются извѣстныя главныя данныя, которыхъ до сихъ поръ нѣтъ. Зодчество и стеклопись повидимому, даже въ плохія времена.

того времени отъ нидерландскихъ, исполненныхъ для Франціи, такъ какъ часто художники обѣихъ странъ трудились вмѣстѣ надъ одной и той же рукописью. Французскія имена здѣсь ничего не доказываютъ, потому что они столько же могутъ относиться къ французамъ, сколько къ фландрійцамъ и валлонамъ; однако работы первыхъ можно отличить по недостатку композиціи, именно относительно головъ, которыя весьма условны; потомъ, по холоднымъ, неблестящимъ краскамъ и хотя тонкому, но суховатому выполненію. — Въ нидерландскихъ миніатюрахъ напротивъ, обнаруживается выработка и свобода готическаго стиля, составляющія достойное преддверіе къ наступающей вскорѣ ванЭйкъской школѣ. Пестрые, раскрашенные рисунки неромъ, строго готическаго періода, превращаются теперь въ гармонически выполненныя картины; вмѣсто золотаго или клѣтчатаго фона, теперь являются, либо архитектурная обстановка, либо ландшафтъ; на первую пору правда, въ самомъ простомъ видѣ и съ значительными погрѣшностями противъ перспективы; небо замѣняется синей полосой; конечно, это лишь первыя попытки въ изображеніи дѣйствительности, но онѣ чрезвычайно знаменательны, какъ единственное и ближайшее предуготовленіе къ высокимъ фландрскимъ произведеніямъ по ландшафтной и архитектурной живописи. Въ изображеніяхъ святыхъ выказывается внутренняя сродственность съ Вильгельмомъ кёльнскимъ, явное стремленіе къ красотѣ, кротости и душевной чистотѣ въ чертахъ лицъ; благородное, спокойное, хотя иногда слишкомъ вытянутое въ длину тѣлосложеніе; не статуарное уже, но мягкое, широкое живописное начало въ драпировкѣ. Нѣкоторыя произведенія далеко превосходятъ даже его работы по рисунку головъ, размѣрамъ тѣла, свободѣ движеній и преимущественно по разнообразію въ выраженіи; нагія части однако и здѣсь вообще сухи и слабы. Цвѣта большею частію свѣтлы и гармоничны, техника необыкновенной тонкости и точности. Но самое главное всетаки составляетъ, великое богатство новыхъ мотивовъ, высказывающееся здѣсь впервые въ дѣйствіяхъ и жестахъ фигуръ, потомъ разнообразная и тонкая индивидуальность головъ, пріятность и непринужденность движеній; словомъ, многообразная естественная правда, къ которой постоянно присоединяется наклонность къ юмору и забавному олицетворенію явленій изъ обыденной жизни. Это первые начатки того направленія, которое вскорѣ потомъ, доведено было до своей вершины фландрской школою. Послѣдняя правда, далеко превзошла эти начатки, но всетаки мы здѣсь видимъ, что дѣятельность ея возникла отнюдь не въ одиночествѣ, но въ средѣ народа высоко одареннаго и значительно уже преуспѣвшаго въ искусствѣ въ это время.

Замѣчательнѣйшія рукописи въ этомъ родѣ собраны въ имп. парижск. библ. Одинъ изъ древнѣйшихъ памятниковъ этого собранія, можетъ быть 1360 г. украшенная 5124 виньетами (по 8 на каж. стр.) библія Филиппа смѣлаго; вѣроятно нидерландскаго происхожденія *). Фигуры легко и ма-

---

отъ Іоанна добраго до Карла VII, подвергались мало перерывамъ. О миніатюрахъ Іоанна брюггскаго, къ одному французскому переводу пульматы (1371 г.) въ вестиндскомъ музеѣ въ Гагѣ ср. Waagen въ D. Kstbl. 1856. стр. 268.

*) Waagen, въ пр. м. стр. 327 полагаетъ что это та самая рукопись, за украшеніе которой Филиппъ веллъ выдавать братьямъ Мануэль, въ продолженіи четырехъ лѣтъ,

стерски набросаны перомъ и отчасти только, наскоро протушованы; стиль соотвѣтствуетъ лучшимъ готическимъ работамъ; мотивы въ священныхъ фигурахъ благородны и очень драматично оживлены, головы хотя большею частію выполнены по общему типу, но съ выраженіемъ. Мѣстами встрѣчаются уже отличныя юмористическія композиціи, на пр. въ одномъ олицетвореніи мірскихъ искушеній, подъ образомъ пирующаго, или предлагающаго деньги, или еще двухъ обнимающихся влюбленныхъ и т. п. Вообще виденъ большой разгулъ воображенія, особенно въ изображеніяхъ дьяволовъ. — Одинъ нидерландскій также молитвенникъ, съ весьма тонкими и изящными виньетами, принадлежавшій нѣкогда Карлу VI, повидимому составленъ около 1380 г. — Можетъ быть къ тому же времени относится французскій переводъ Марко Поло и другихъ путешественниковъ, съ многочисленными, часто весьма диковинными изображеніями, которыя не замѣчательны по рисунку; но въ живописномъ отношеніи, обнаруживаютъ очень мягкое и нѣжное выполненіе. При очевидномъ вліяніи Джіоттовой школы, или можетъ быть Спинелло аретинскаго, проглядываетъ уже извѣстная натуральная оживленность. — Въ служебникѣ расписанномъ въ 1374 г. для Карла V и въ аллегорическомъ сочиненіи «du roy Modus, и пр.» 1379 г. слабый рисунокъ и довольно общія еще, лишенныя выраженія лица, хотя и старательно выполненныя, обличаютъ французское происхожденіе. — Надъ псалтыремъ герцога Іоанна Беррійскаго трудились, рука француза, (вѣроятно мэтра Андрэ Бонэве (Beauneveu) и голландца, приблизительно въ началѣ XV вѣка; отдѣлка, по красотѣ и благородству, сходна съ манерою мастера Вильгельма, но свободнѣе, разнообразнѣе и естественнѣе. Тою же рукою расписанъ также молитвенникъ для того же герцога, въ библіотекѣ древнихъ герцоговъ бургундскихъ въ Брюсселѣ; близко подходитъ къ этому молитвеннику другой, въ имп. вѣнской библ. принадлежавшій вдовѣ Карла IX, Елисаветѣ Австрійской *). Первый отличается богатыми, библейскими и символическими изображеніями и очень граціозными арабесками на поляхъ, въ которыхъ на пр. до тысячи маленькихъ птичекъ. Въ фигурахъ, при величайшей нѣжности выполненія, виденъ самый тонкій и благородный вкусъ, особенно головки написаны съ замѣчательнымъ чувствомъ. Въ другомъ, преимущественно весьма богато изукрашенъ мѣсяцесловъ. — Еще другой молитвенникъ, 1409 г. великолѣпіемъ и художественнымъ достоинствомъ, превосходитъ все прочее и въ высшей степени замѣчателенъ, какъ переходъ съ развитаго готическаго стиля, къ фландрскому реализму **). Въ виньетахъ и боковыхъ украшеніяхъ

по 20 сольдовъ (су, на нынѣшнія деньги около 9 франковъ), по тогдашнему времени весьма значительное вознагражденіе. Существуютъ грамоты, свидѣтельствующія, что подобнаго рода рукописи переходили изъ рукъ въ руки, какъ залоги подъ значительныя ссуды. Супруга Карла VII заложила свою библію во время нужды одному изъ своихъ придворныхъ за 343 ливра.

*) Waagen въ D. Kstbl. 1850 стр. 306.

**) Въ одной запискѣ того времени, это произведеніе оцѣнено даже въ 4000 турскихъ ливръ (livres tournois) и поименованы расписавшіе его живописцы „Jaquevrart, Hodin et autres ouvriers de Monseigneur", изъ чего выходитъ, что при дворѣ герцога существовала цѣлая школа миніатюристовъ. Непоказанные здѣсь художники, можетъ быть Павелъ Лимбургскій и его братья. Вообще можно различать не менѣе пяти рукъ трудившихся надъ этой работою.

(съ животными, всадниками на чудовищахъ и другими забавными фигурами), равно и въ начальныхъ буквахъ, но большой части также фантастическихъ, видно самое блестящее выполненіе; большія главныя картины въ благородномъ стилѣ и составлены съ большимъ умомъ и живостію. — (Третій молитвенникъ, писанный въ подобномъ же стилѣ, также для Іоанна Беррійскаго, преимущественно Павломъ Лимбургскимъ и его братьями, принадлежитъ графу сенъ-Мори въ Парижѣ. Псалтырь, относящійся сюда же, въ аншаффенбургской придворной библіотекѣ, описанъ у Вагена (Kstw. in Deutschl. T. I. стр. 379).

Въ заключеніе приведемъ апокалипсисъ, начала XV вѣка, изъ Голландіи, какъ доказательство, что реалистическое чувство въ сѣверныхъ Нидерландахъ, доставившее два вѣка спустя такіе значительные успѣхи живописи этой страны, еще въ то время очень явственно выражалось въ искусствѣ. Изображеніямъ святыхъ, дѣйствительно служитъ основаніемъ еще, извѣстный типъ, сродственный новидимому, исключая короткихъ размѣровъ, типу Вильгельма кёльнскаго, хотя онъ часто переходитъ въ непріятную неуклюжесть; съ другой стороны въ мірскихъ фигурахъ, вполнѣ виденъ весьма выработанный натурализмъ. Выразительныя головы и чрезвычайно вѣрно схваченные жесты и движенія, выручаютъ художника; ландшафтный фонъ также замѣчательно выработанъ, но краски за то темны, пестры и притомъ тусклы.

§ 88. Если теперь мы сравнимъ, — не касаясь покамѣстъ фландрской школы, — результаты пріобрѣтенные за предъидущее время сѣверной живописью готическаго стиля, съ положеніемъ итальянскаго искусства въ исходѣ XIV вѣка, нельзя будетъ отрицать что послѣднее, отставшее еще около половины XIII вѣка, теперь во многихъ отношеніяхъ значительно опередило уже сѣверное искусство. Причины такого неравенства не слѣдуетъ искать въ какихъ нибудь особенныхъ условіяхъ, оно напротивъ составляетъ культурно-историческій фактъ, тѣсно связанный съ началами народнаго быта и который мы можемъ пока только уяснить себѣ аналогическимъ путемъ. Въ школахъ, пражской, нюрнбергской и кёльнской, созрѣла до высокой и замѣчательной степени, идеальная черта, воодушевлявшая уже строгоготическій стиль; ни одинъ италіянецъ того времени не превосходитъ старыхъ нюрнбергскихъ мастеровъ, въ благородной важности выраженій, ни старыхъ кёльнскихъ мастеровъ, въ мягкой кротости и чистотѣ; относительно же живаго, гармоническаго колорита, преимущество даже положительно на сторонѣ нѣмцевъ. Но надо сознаться, величіе ихъ весьма односторонее. Заимствуя предметы для изображенія постоянно изъ одного и того же, притомъ же довольно ограниченнаго круга извѣстныхъ настроеній, все стараніе ихъ сосредоточивается на отдѣлкѣ чертъ лица, въ отношеніи къ которымъ, все остальное, даже самое тщательное и блестящее выполненіе деталей, имѣетъ лишь второстепенное значеніе. Главное то, что фигуры остаются по прежнему условными, даже безжизненными и неспособными къ дѣйствію. И потому, тамъ гдѣ требуется сильное движеніе, живописцу измѣняетъ стиль, который долженъ бы обнять гармонической силою все его произведеніе и онъ принужденъ въ такомъ случаѣ, прибѣгнуть къ довольно пошлому, подъ часъ и грубому натурализму.

Совершенно другими путями шло въ то время къ своему развитію италіянское искусство. Еще Джіотто съумѣлъ въ движеніяхъ и выраженіяхъ человѣческаго образа, въ большей или меньшей степени выразить органическую жизнь, значительно подвинуть впередъ выраженіе дѣйствія и положить основаніи красотѣ въ художественно поставленной композиціи. Во времена Вильгельма кёльнскаго, Оркагья, Спинелло аретинскій и д'Аванцо изъ Вероны уже воспользовались этими элементами для самыхъ свободныхъ и подуманныхъ композицій, высокой и сильной концепціи которыхъ кёльнская школа ничего не въ состояніи противопоставить. Но съ другой стороны весьма сомнительно, сравнялся ли любой изъ этихъ живописцевъ, по субъективной глубинѣ чувства, съ Стефаномъ кёльнскимъ.

ОТДѢЛЪ ВТОРОИ

СРЕДНЕВѢКОВАГО ИСКУССТВА

ИТАЛІЯ.

I. Романскій стиль.

§ 89. Въ XI в. въ италіянской живописи мы видимъ два стиля, туземный, чрезвычайно оригинальный и византійскій, также глубоко упавшій, который однако вообще имѣлъ верхъ. Но съ исхода этаго столѣтія началась для этой страны, растерзанной и подавленной, эпоха національнаго возрожденія, которой суждено было, рано или поздно, пробудить также въ искусствѣ новую, своеобразную жизнь высшаго свойства. Римская церковь, послѣ долгаго, отчасти заслуженнаго ею униженія, становилась властительнѣйшею запада; Римъ получалъ снова значеніе средоточія міра, и въ населеніяхъ полуострова просыпалось національное чувство; въ это же время на сѣверѣ и въ середней части Италіи, возникаетъ самостоятельный общинный бытъ, отстаивавшій въ послѣдствіи съ торжествомъ свои права противъ иноземнаго могущества. Медленно, но рѣшительно пробивается также въ искусствѣ новый, самостоятельный стиль, начатки котораго, начиная съ XIII вѣка получаютъ болѣе опредѣленный характеръ. Подробныя обстоятельства этаго развитія, совершенно покрыты мракомъ; мы видимъ лишь одно, что смотря по мѣстнымъ условіямъ, гдѣ раньше, гдѣ позже, византійскій стиль сливался въ одно цѣлое съ стародавнимъ туземнымъ, лонгобардскимъ, такъ что преобладающимъ являются, то тотъ то другой характеръ, но всегда въ силу новаго направленія и въ связи съ нимъ. Византійскій стиль въ эту пору, даже въ своемъ отечествѣ, до такой степени упалъ и испортился, что онъ уже не былъ способенъ къ серьезному отпору, ни соревнованію нововведенію, хотя къ тому и порывались нѣкоторые живописцы. Онъ разлагался по частямъ; очертанія линій, окончностей, драпировка, позы и жесты, подвергались постепенному, часто весьма не равномѣрному преобразованію. И здѣсь также примѣнимо названіе «романскаго стиля», такъ какъ въ это же самое время въ Италіи совершается преобразованіе древняго преданія, въ духѣ измѣнившагося вслѣдствіе народнаго переселенія, народнаго быта. Эпоха визан-

тійскаго стиля въ Италіи носитъ характеръ междуцарствія, водворившагося лишь въ силу внѣшнихъ условій и ими поддерживаемаго, чему доказательствомъ служитъ италіянская скульптура, которая въ XI еще вѣкѣ, при всей грубости и варварствѣ, всетаки по началамъ своимъ стояла на ряду съ германо-романскимъ. И если даже, при завоеваніи Константинополя латинянами въ 1204 г., въ Италію перешло извѣстное число византійскихъ художественныхъ произведеній и художниковъ, всетаки для данныхъ ими толчка время тогда уже прошло. Одновременно съ произведеніями, въ которыхъ повидимому высказывается вліяніе этихъ запоздалыхъ пришельцовъ, возникали работы, обличавшія уже весьма значительный успѣхъ; и даже гораздо раньше еще, можно прослѣдить покрайней мѣрѣ зачатки, чисто западно-италіянской концепціи.

§ 90. Италіянскіе памятники XI и XII в. дѣйствительно уступаютъ современнымъ имъ сѣвернымъ произведеніямъ, чему впрочемъ никакъ не слѣдуетъ удивляться, если принять въ расчетъ предшествовавшее разстройство всѣхъ отношеній въ Италіи и относительное процвѣтаніе земель по сю сторону альпъ. Но несправедливо бы было вывести общее и строгое заключеніе, по работамъ второстепеннаго достоинства и именно нѣкоторымъ миніатюрамъ. Если миніатюры помогаютъ безъусловно и рѣшительно судить о степени процвѣтанія искусства, онѣ зато не даютъ понятія о его упадкѣ, потому что, въ произведеніяхъ этаго рода живописи, зависящемъ такъ много отъ субъективныхъ условій, не всегда можно доказать, что надъ ними трудились замѣчательные именно, по своему времени, художники.

Изъ подобныхъ миніатюръ назовемъ, хранящійся-въ ватиканской библіотекѣ манускрипъ извѣстной маркграфини Матильды тосканской, сочиненный нѣкимъ Донизо, къ исходу XI вѣка, съ грубо раскрашенными рисунками перомъ, историческаго содержанія *). Очертанія дѣйствительно плохи и неопредѣленны, раскраска сплошь въ пятнахъ и груба, но мысль передана не совсѣмъ дурно, хотя въ немногихъ и неловкихъ жестахъ. Уже нѣсколько лучше миніатюры въ одномъ, такъ называемомъ Exultet, въ барберинской библ. въ Римѣ; содержаніе ихъ относится отчасти къ литургикѣ, отчасти въ аллегорическомъ родѣ **). При существенно византійскихъ, симметрично безжизненныхъ, расположеніи и формахъ, отдѣльныя части положительно обличаютъ туземныя италіянскія формаціи и потому, онѣ дѣйствительно чрезвычайно грубы, но безъ суховатости и оконченности византійцевъ. — Точно такъ, между обоими стилями стоятъ повидимому фрески, съ числомъ 1011(?) въ церкви близъ аппійской дороги около Рима, С. Урбано, обыкновенно называемой, храмомъ della Caffarella ***). Въ нихъ представлены страданія и Слава Христовы и легенда о с. Урбанѣ, большей частію въ рас-

*) D'Agincourt, живп. таб. 66. — О нѣкоторыхъ миніатюрахъ IX и X вѣковъ, ср. Waagen, Kunstw. u. Künstler in Paris. стр. 260 и 267.

**) D'Agincourt, въ пр. м. таб. 53 и сл.

***) D'Agincourt, въ пр. м. таб. 91 и сл. Нын теперь почти узнать нельзя. Мы оставляемъ безъ вниманія, помѣщенныя въ этомъ сочиненіи изъ Стампри и Bosio, несуществующія болѣе фрески другихъ римскихъ церквей, равно и едва еще видные, но можетъ быть весьма древніе остатки въ ц. С. Сильвестро а'Монти въ Римѣ Ср. таб. 105. —

положеніи подражающемъ рельефу, мѣстами довольно хорошо задуманномъ и ставящемъ эту работу на ряду со многими, современными свѣтскими произведеніями. Черезъ чуръ длинные и сухіе размѣры и ничего не выражающая драпировка, обличаютъ византійское вліяніе; въ движеніи напротивъ, относительно оживленномъ и въ неловкихъ, но мѣткихъ жестахъ, выказывается начало, опережающее уже значительно византійскій манеръ. Рисунокъ и живописное выполненіе крайне плохи *).

§ 91. Несравненно важнѣе, обнаруживающееся возрастаніе италіянскаго искусства въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ XII вѣка; какъ достаточно свидѣтельствуютъ, сохранившіяся до нынѣ въ базиликѣ C. Maria in Trastevere въ Римѣ, древнія мозаики временъ Иннокентія II и Евгенія III. (1139—1153). Въ большомъ углубленіи, замыкающемъ переднюю сторону церкви, мы видимъ Пр. Дѣву на престолѣ; передъ Ней на колѣняхъ стоятъ, несьма малыя фигуры обоихъ упомянутыхъ папъ; съ обѣихъ сторонъ приближаются десять святыхъ женъ, восемь изъ нихъ, отличены въ качествѣ мученицъ, вѣнцами и чашами съ струящеюся кровью **). Весьма продолговатые размѣры и одежда, составленная отчасти изъ однихъ только орнаментовъ, безъ обозначенія складокъ, можно считать еще отголоскомъ византійскаго способа изображенія, тогда какъ простой и относительно чистый стиль, особенно въ нѣкоторыхъ плавныхъ мотивахъ драпировки, почти уже напоминаетъ готическій.—Но важнѣе мозаичныя работы въ клиросной нишѣ и около нея. На великолѣпномъ престолѣ возсѣдаютъ Спаситель съ Б. Матерью, представленные можетъ быть здѣсь впервые въ этомъ расположеніи; рука Спасителя ласково покоится на плечѣ Б. Матери; по обѣимъ сторонамъ 6 святыхъ и папа Иннокентій; все по золотому фону; внизу, по синему фону, 13 овецъ. Надъ нишею обычные символы Евангелистовъ и Апокалипсиса; возлѣ ниши въ большихъ размѣрахъ, Исаія и Іеремій, развертывающіе свои свитки; потъ каждымъ изъ нихъ, по двѣ фигуры разстилающія платъ, уставленный плодами, сосудами, птицами и пр. скомпонованными почти въ духѣ языческаго искусства. Въ этой работѣ выказывается уже весьма успѣшное высвобожденіе отъ оковъ византійскаго стиля; это можетъ быть первое, чисто западное произведеніе высшаго разряда, которое произвела италіянская живопись. Глазъ пріятно поражаютъ, свободныя и новые мотивы, и даже замѣчательные начатки индивидуальной жизни, какъ и не вѣдомой доселѣ концепціи лика І. Христа и Б. Матери. Размѣры тѣла уже непродолговаты, скорѣе коротки, формы не угловаты, но мягки и округлены и въ особенности риза

*) Другіе остатки того же времени, исчислены у Rumohr (Ital Forsch. I стр. 240 и сл.) мы однако не согласны съ его крайне строгимъ приговоромъ. Ср. также стр. 235. — Трудно понять, зачѣмъ авторъ (стр. 271) непремѣнно относитъ изображенія въ ц. с. Урбана къ 1200 г. тогда по теперешнему ихъ виду, можно не боясь серьезнаго возраженія, отнести ихъ за сто, за двѣсти лѣтъ назадъ.

**) Ихъ обыкновенно принимаютъ за мудрыхъ и юродивыхъ дѣвъ евангельскихъ, такъ какъ чаши напоминаютъ свѣтильники. — Стиль этой мозаики дѣйствительно значительно разнится отъ стиля внутреннихъ мозаикъ, но всетаки указываетъ на XII в. Въ послѣствіи, послѣ 1300 г. Пьетро Каваллини, (см. ниже), производилъ, говорятъ мозаики на фасадѣ, которыя не существуютъ болѣе. Что эти показанія Вазари, не могутъ относиться къ изобр. въ углубленіи, доказываютъ подлинныя работы Каваллини.

на Спасителѣ, отличается весьма достойнымъ и прекраснымъ складомъ. Въ движущемся, полувыступающемъ положеніи пророковъ, проглядываетъ новое, хотя еще недостаточно выказывающееся пониманіе органическихъ условій тѣлосложенія. Выполненіе притомъ грубое и растопыренныя ноги, равно и безсмысленность нѣкоторыхъ одеждъ, свидѣтельствуютъ, изъ какого глубокаго упадка искусство старается высвободиться — Нишевая мозаика прекрасной базилики Сан'Клементе въ Римѣ, принадлежащая также приблизительно къ первой половинѣ XII вѣка, представляетъ замѣчательное доказательство, что живопись здѣсь, какъ въ романскую пору сѣвернаго искусства, нѣкоторымъ образомъ принимала характеръ орнамента и какъ бы подчинялась условіямъ архитектуры. Золотой фонъ полукупола ниши покрытъ прекрасно расположенными, зеленоватыми вѣтвями виноградного дерева, изъ главнаго ствола котораго, возвышается распятіе съ двѣнадцатью голубями; по обѣимъ сторонамъ креста стоятъ Пр. Дѣва и Іоаннъ, у самаго корня дерева, райскія рѣки изъ которыхъ пьютъ павлины и олени. На вѣтвяхъ и между ними, снуютъ птицы и маленькія человѣческія фигуры, между пр. 4 учителя церкви. Внизу полукупола, по обыкновенію, 13 овецъ, На нишевой стѣнѣ вверху, поясное изображеніе І. Христа и символы евангелистовъ, потомъ по обѣимъ сторонамъ, по одному святому и апостолу; далѣе внизу, съ каждой стороны по одному пророку *). Вмѣсто помянутаго византійскаго переполненія пространствъ, пренебрегавшаго архитектурнымъ эффектомъ, показывается здѣсь благотворная и простая постановка. Фигуры, по размѣрамъ и формаціи сходны съ находящимися въ С. Маріи за Тибромъ и также совершенно въ западномъ манерѣ; четыре сидячія фигуры въ особенности отличаются живой позою, какой напрасно стали бы искать въ римскихъ мозаикахъ предшествовавшаго періода. — Въ началѣ XIII вѣка, когда церковь при Иннокентіи III, великомъ, достигла высочайшей степени могущества, византійское преданіе совершенно уже было преодолѣно въ отдѣльныхъ, покрайней мѣрѣ, художественныхъ произведеніяхъ, на пр. на рѣзныхъ вратахъ С. Сабины на авентинскомъ холмѣ. Конечно, по этимъ вратамъ, какъ по скульптурной работѣ, нельзя еще безусловно судить **), притомъ же, въ продолженіи всего этого вѣка, встрѣчаются еще возвраты къ покинутому повидимому уже стилю и напоминанія о немъ. Такъ на пр. въ громадной, (сильно реставрированной) мозаикѣ клиросной ниши, въ ц. Сан'Паоло фуори лэ мура, византійское вліяніе выказывается замѣтнѣе, нежели въ поименованныхъ сейчасъ произведеніяхъ, несмотря на то что она была начата позже, при Гоноріи III (1216—1227), и окончена лишь около половины того же вѣка. Въ полукуполѣ возсѣдаетъ І. Христосъ между Петромъ и Лу-

*) Изображенія апостоловъ на стѣнѣ клиросной ниши, въ настоящемъ ихъ видѣ только и могутъ считаться произведеніемъ Джіовенале де Орвето (1400 прибл. г.)

**) Тѣмъ же драматически одушевленнымъ движеніемъ, составляющимъ замѣчательную особенность этаго произведенія, отличались по видимому, полинялыя теперь стѣнныя фрески, (сцены изъ монастырской жизни), въ аббатствѣ alle tre fontane близъ Рима, произведенныя также при Иннокентіи III. Поверхностные рисунки см. у D'Agincourt, въ пр. м. таб. 97. роспись въ притворѣ, также XIII вѣка, исполнена другою, менѣе искусной рукою. См. тамъ же таб. 98.

кою, Павломъ и Андреемъ; у ногъ Его стоитъ на колѣняхъ, весьма небольшая фигура Гонорія. Далѣе внизу, на самой стѣнѣ видно, стоятъ апостолы со свитками (содержаніе символъ вѣры), между пальмовыми деревьями. Головы и одежда обличаютъ еще въ значительной степени византійскую натянутость; общее расположеніе напротивъ, и главные мотивы, весьма удачный возвратъ къ великимъ образцамъ древнехристіанскаго времени, которые вообще оказали вліяніе несравненно сильнѣе на эту эпоху возрожденія, нежели отдаленные антики. Вмѣсто безжизненныхъ и скученныхъ массъ фигуръ византійскихъ временъ, здѣсь преобладаютъ опять немногочисленные, одиночные большіе лики, хотя весьма возможно, что они только замѣнены, находившіяся прежде на этомъ мѣстѣ мозаики IV вѣка. — Многочисленныя фрески, покрывавшія нѣкогда стѣны той же церкви, погибли при пожарѣ въ 1823 г. *), вмѣстѣ съ роскошной мозаикою западнаго фасада, произведенной около 1300 г. Піэтро Кавалліни. Въ одной уцѣлѣвшей боковой часовнѣ поперечной пристройки, называемой oratorio di san Giuliano, находятся по стѣнамъ многочисленные, но сильно подправленные лики святыхъ, можетъ быть XII или XIII вѣковъ. — О положеніи живописи при Гонорія III, можно вполнѣ съ достовѣрностію судить по фрескамъ въ притворѣ ц. Сан' Лоренцо фуори лэ мура близъ Рима **), содержаніе которыхъ отчасти взято изъ исторіи того времени, напр. причащеніе и коронованіе латинскаго императора Петра изъ Куртеца, въ Константинополѣ, въ 1217 г.) Несмотря на общее грубое выполненіе и многократныя подправленія, выказывающіяся во многихъ отдѣльныхъ фигурахъ способность къ живописному изложенію и постановкѣ, къ живой передачѣ страсти и гармоническому округленію, повидимому предвѣщаютъ въ скоромъ времени болѣе значительное развитіе.

Риму однако пришлось ждать этаго развитія еще нѣлыхъ восемьдесятъ лѣтъ. Современныя предъидущимъ стѣнныя фрески, внутри тойже церкви, несравненно ниже по достоинству, а небольшія мозаики на фризѣ въ притворѣ, положительно можно назвать грубѣйшею и самой жалкой работою въ этомъ родѣ въ Римѣ. И другія еще произведенія римской живописи, половины того же вѣка, слабѣе и не развитѣе многихъ работъ предидущей эпохи. Въ стѣнныхъ фрескахъ Сильвестровой часовни при ц. дэ' Сс. кватро Коронати въ Римѣ, произведенныхъ около 1245 ***), видѣнъ значительный шагъ назадъ; фигуры по византійски задуманы и расположены на одинъ ладъ, такъ что одинъ и тотъ же мотивъ повторяется сряду во многихъ фигурахъ, также и головы положительно византійскаго типа, отъ котораго повидимому уже избавились мозаики ц. с. М. за Тибромъ. (Содержаніе преимущественно взято изъ легенды о папѣ Сильвестрѣ). — Мозаики двухъ

*) Отчасти онѣ относились къ временамъ Бенедикта VIII (1012—1024), суля по рисункамъ у D'Agincourt въ пр. м. таб. 96 можно предположить стиль весьма близкій стѣннымъ изображеніямъ ц. с. Урбана, чѣмъ подтвердится высокая древность ихъ.

**) D'Agincourt; таб. 99. Четыре большія фигуры представлены рисовальщикомъ нѣсколько на новый ладъ. — Внутри, рядомъ съ главной дверью, справа, на стѣнѣ изображена Божія Матерь, хотя въ византійскомъ стилѣ, но съ замѣтнымъ уже оживленіемъ.

***) D'Agincourt. въ пр. м. таб. 101.

небольшихъ нишъ, устроенныхъ при Александрѣ IV (1254—1261), въ ц. Санта Костанца близъ Рима, исполнены грубо и по способу изображенія едвали могутъ сравниться съ мозаиками ц. с. Климента, которыя слишкомъ на сто лѣтъ древнѣе ихъ *). (Содержаніе этихъ мозаикъ, І. Христосъ между двумя апостолами и четырьмя овцами и Онъ же, съ однимъ апостоломъ, между пальмовыми деревьями, сидя на земномъ шарѣ. — Кстати слѣдуетъ упомянуть о большой мозаикѣ на лицевой сторонѣ собора въ Спелето **), изображающей Искупителя на престолѣ, Божію Матерь и Іоанна около Него, носящая число 1207 года и имя мастера Сольсернусъ. Въ этомъ произведеніи обычный византійскій способъ изображенія выказывается покрайней мѣрѣ съ своеобразнымъ величіемъ и достоинствомъ.

Италіянскія рукописныя изображенія за это время, обнаруживаютъ постановку и формы, въ общемъ сродственныя композиціи въ болѣе обширныхъ художественныхъ произведеніяхъ, но грубѣе и небрежнѣе ея ***). Здѣсь также, какъ въ восточноримской имперіи, было въ ходу копированіе древнихъ произведеній, но оно производилось не такъ рабски, скорѣе въ смыслѣ свободной передѣлки. Миніатюры одной рукописи Виргилія въ ватиканской библ. $\frac{1}{1}$), вѣроятно XIII вѣка, повидимому представляютъ вольныя подражанія античнымъ мотивамъ, въ которыхъ дѣйствительно трудно отличить неумѣлость первоначальнаго, можетъ быть сочинителя, отъ неискусной руки переписавшей работу. Не только общую композицію, но также подробности, положенія, движенія, костюмъ, и высокоположенный горизонтъ, можно прямо отнести къ позднеримскому искусству; и даже въ головахъ еще удержалась античная широта и моложавость; но всему этому приданъ полуварварскій видъ $\frac{1+1}{1+1}$).

§ 92. Въ Венеціи, гдѣ византійская живопись пустила самые глубокіе корни, борьба стараго направленія противъ новаго, приняла другой оборотъ нежели въ Римѣ. Тамъ представляется намъ замѣчательное зрѣлище, какъ смѣлый и во всякомъ случаѣ не дюжинный умъ одного человѣка, однимъ замѣчательнымъ, произведеніемъ, сбрасываетъ съ себя преданіе, тогда какъ послѣдующіе ему художники большею частію вдаются опять въ старыя формы.

---

*) Другіе остатки описываетъ Kugler. въ пр. м. I. стр. 275 и сл.

**) Ср. Kugler. въ Tüb. Kunstblatt. 1821. № 9. гдѣ помѣщенъ рисунокъ: потомъ Hal. Forsch. I. стр. 338.

***) Ср. D'Agincourt. въ пр. м. таб. 67—69.—Waagen. Kunstw. und Künstler in Paris, стр. 260 и 267, относительно нѣкоторыхъ италіянскихъ миніатюръ IX и X вѣка

) Подъ № 3867; рисунки у D'Agincourt, въ пр. м. таб. 63 и сл.

$\frac{1}{1+1}$) Не принадлежитъ ли въ самомъ дѣлѣ эта рукопись, какъ Мабиль и полагаетъ еще древнимъ временамъ, даже можетъ быть VI вѣку? Превосходное уставное письмо *) и отсутствіе всякихъ средневѣковыхъ подробностей, которыми отличаются обыкновенно позднѣйшія копіи, заставляютъ насъ сомнѣваться въ опредѣленіи D'Agincourt основанномъ, (сколько намъ извѣстно) на одномъ лишь стилѣ этихъ работъ.

*) „Широкое и круглое письмо, при угловатыхъ заглавныхъ буквахъ, вошло въ употребленіе около половины пятаго столѣтія". Ср. Hoene. introduction to Bibliography.

(Прим. англ. изд.).

Большая мозаика въ соборѣ на близлежащемъ островкѣ Торчелло, изображающая воскресеніе мертвыхъ и страшный судъ и принадлежащая какъ полагаютъ къ XII вѣку, отличается уже большимъ оживленіемъ композиціи и обиліемъ мыслей. Но несравненно важнѣе мозаики на сводахъ и въ люнетахъ предсѣнія церкви Сан-Марко въ самой Венеціи. Часть этаго предсѣнія, такъ называемая часовня (cappella) Зено, украшена по бочарному своду и въ нишѣ мозаиками, изображающими житіе с. Марка и Божію Матерь между двумя ангелами, необыкновенно изящной и тонкой византійской работы, превосходящими значительно всѣ произведенія того времени и также большую часть прежнихъ. Золотые блики на одеждахъ, головы, словомъ, всѣ детали выполнены съ необыкновеннымъ стараніемъ. Замѣчательно, что отъ этихъ весьма еще несвободныхъ формъ, вѣетъ какимъ-то свѣжимъ, западнымъ духомъ; движенія и отношенія фигуръ между собою живѣе, концепція благороднѣе и болѣе смягчена, чѣмъ въ византійскихъ произведеніяхъ. Эти мозаики, которыя пожалуй можно отнести еще къ XII вѣку, *) составляютъ переходъ къ другимъ, находящимся въ предсѣніи, непосредственно передъ тремя внутренними дверями и также вдоль лѣвой стороны церкви, но эти послѣднія мозаики, по всей вѣроятности принадлежатъ къ XIII только вѣку. Въ цѣломъ богатомъ рядѣ изображеній, отчасти по бѣлому, отчасти по золотому фону, изложена исторія ветхаго завѣта, отъ сотворенія міра до Моисея; все это безъ разбора распредѣлено по плоскимъ куполамъ, люнетамъ и аркамъ поддерживающимъ своды. Выполненіе тщательное, но далеко не такое изящное и тонкое, какъ въ часовнѣ Зено; но съ другой стороны здѣсь обнаруживается съ поразительной силою новое, почти совершенно западное, художественное направленіе, такъ что эти работы смѣло можно назвать одними изъ самыхъ главныхъ произведеній всего романскаго стиля. Безчисленное множество новыхъ живописныхъ мотивовъ выражено здѣсь въ формахъ, напоминающихъ правда, мѣстами Византію, но чаще древне-христіанскую концепцію, которыя въ сущности однако, все таки можно считать проявленіями совершенно новыхъ убѣжденій. Такъ, на пр. мягкія, округлыя формы тѣла, и плавная драпировка, въ особенности же весьма подчасъ выразительныя головы и свободныя движенія, взяты съ природы и не основаны на одномъ преданіи, но свидѣтельствуютъ о невѣдомой до толѣ венеціянскому искусству жизни. Историческія событія изложены наглядно и умно, жесты и отношенія, выразительно и ясно. Нѣкоторые детали важны съ археологической также точки; юношескія фигуры архангеловъ, олицетворяющія божество въ изображеніи сотворенія міра, напоминаютъ древнія Викторіи; одинъ изъ нихъ представленъ съ крестомъ и въ сіяніи; въ особенности достойны вниманія изображенія въ исторіи Іосифа **).

*) G. Piazza (la regia basilica di S. Marco, Венеція 1835) относитъ ихъ къ XVI столѣтію, вѣроятно потому, что въ то время дано было часовнѣ новое назначеніе и въ ней произведены были нѣкоторыя измѣненія. Судя по стилю, можно допустить это предположеніе.—Въ такомъ же почти стилѣ и немногимъ ниже по изящной работѣ, изображеніе перенесеніе тѣла с. Марка, на одной изъ стѣнъ правой вѣтви креста, (стр. 86.) и воспроизведеніе того же предмета, въ крайней стѣнной нишѣ слѣва, на передней сторонѣ перваи. То и другое богатыя фигурами композиціи.

**) Списокъ этихъ мозаикъ см. въ Tübinger Kunstblatt. 1831. № 32 и 33 — Rumohr

Между тѣмъ этотъ замѣчательный примѣръ въ первое время возбудилъ лишь незначительное подражаніе. Тѣ изъ мозаикъ въ п. с. Марка, которыхъ производство съ достовѣрностію относятъ къ концу XIII и началу XIV вѣка, обличаютъ несравненно болѣе византійскій манеръ, безжизненнѣе и условнѣе, хотя въ нихъ вообще нельзя не замѣтить нѣсколько большей свободы въ композиціи. Мы приведемъ здѣсь одинъ только мозаики находящіяся въ крещальной часовнѣ, составляющей также часть этого замѣчательнаго предѣлія,— но не столько ради ихъ стиля, сколько въ отношеніи къ изображеннымъ въ нихъ предметамъ, содержаніе которыхъ составляютъ, кромѣ исторіи І. Крестителя, еще цѣлый рядъ сценъ и фигуръ относящихся къ с. крещенію. На одномъ изъ плоскихъ сводовъ представленъ І. Христосъ сидящій на херувимахъ, окруженный девятью чинми ангеловъ въ поясныхъ фигурахъ; потомъ слѣдуютъ, въ другомъ внѣшнемъ кругѣ, девять другихъ ангеловъ, олицетворяющихъ, каждый, соотвѣтственнымъ дѣйствіемъ, одинъ изъ девяти чиновъ небесной іерархіи, въ качествѣ заступниковъ всего человѣческаго рода. Такъ на пр. ангелъ изъ сонма Престоловъ, представленъ сидящимъ со скипетромъ и въ вѣнцѣ, на голубомъ земномъ шарѣ, усѣянномъ звѣздами; архангелъ Михаилъ, въ доспѣхахъ, съ копьемъ и вѣсами, знаменуетъ Господство; представитель Ангельскаго чина, въ качествѣ ангела хранителя, изображенъ съ младенцемъ въ пеленахъ; одинъ изъ Архангеловъ возноситъ нагую, молящуюся фигуру (душу), между тѣмъ какъ внизу, въ пещерѣ, другъ къ другу прижимаются три плачущія фигуры, (души новорожденныхъ, или другихъ обитателей чистилища); ангелъ изъ сонма Силъ даетъ лежащему на землѣ скелету, повелительный знакъ встать; тутъ же огонь и родникъ, въ знакъ возрожденія; ангелъ, чина Властей связываетъ распростертую передъ нимъ отвратительную фигуру, сатану; другой ангелъ въ латахъ и шлемѣ сидитъ на тронѣ; точно такъ одинъ изъ Серафимовъ съ жезломъ; наконецъ Херувимъ о десяти крыльяхъ, съ надписью на груди: Полнота мудрости. На второмъ плоскомъ сводѣ мы видимъ, лучшей работы, вокругъ лика І. Христа, двѣнадцать группъ, въ которыхъ представлены съ поясительными приписками, совершенныя каждымъ изъ апостоловъ крещенія. Крещаемый вездѣ представленъ стоя въ каменной купели, позади его свидѣтель и банщя, для означенія мѣстности. Люнетъ, съ изображеніемъ крещенія Христова, относятъ, (но несправедливо, какъ кажется), еще къ XI вѣку. При дѣйствіи находятся три благоговѣющіе ангела; изъ весьма обилующаго рыбами Іордана выходитъ сирена, покрытая золотистыми чешуями, какъ символъ міра съ его прелестями; *) знаменательная противоположность съ предметомъ крещенія.—

(ital. Forsch. I., стр. 175, однако полагаетъ, что эти мозаики равно также самое предѣлие принадлежатъ еще къ временамъ греческаго экзархата (къ VI и VII вѣку). Но трудно допустить, чтобы предѣлие было древнѣе остальныхъ частей храма, притомъ нѣкоторые средневѣковые костюмы указываютъ на время гораздо менѣе отдаленное. даже въ такомъ случаѣ ссылки стиль не представляли такой положительной разницы съ достовѣрными произведеніями временъ экзархата (на пр. п. с. Аполлинарія in classe близъ Равенны. Здѣсь кстати замѣтимъ, что мѣстами эти работы перерабатываются работами новѣйшихъ временъ, эпохи Виварини и Тиціана.

*) Такъ объясненъ этотъ предметъ въ Reda imbe din tier (XI вѣка) мж. пр. у Wackernagel въ „altdeutsch. Leseb". изд. I. Прим. 104.

Прочія изображенія, отчасти довольно странныя, относятся къ жизни І. Крестителя, какъ его на пр. ангелъ уводитъ въ пустыню, какъ другой ему даетъ одежду изъ верблюжьей шерсти и пр. *).

§ 93. И въ Ломбардской живописи въ началѣ XIII вѣка, замѣтно сильное движеніе. Зѣсь, гдѣ византійское искусство, можетъ быть никогда не имѣло преобладающаго значенія, возникаетъ элементъ, поражающій также во многихъ германороманскихъ произведеніяхъ, именно, необыкновенно сильное драматическое оживленіе. Самымъ важнѣйшимъ памятникомъ въ этомъ родѣ являются фрески произведенныя вѣроятно около 1230 г. на стѣнахъ баптистерія въ Пармѣ, и въ особенности ближайшія къ потолку **). Онѣ раздѣляются на три отдѣла: въ верхнемъ находятся апостолы и символы евангелистовъ, подъ ними пророки и другіе мужи ветхаго завѣта; (въ одной нишѣ І. Христосъ съ Б. Матерью и Іоанномъ Крестителемъ); въ третьемъ ряду изображены, между окнами, двѣнадцать сценъ изъ жизни Предтечи,— и у каждаго окна по двое святыхъ. И въ этихъ также работахъ мы видимъ вполнѣ еще жесткую технику, свойственную византійскимъ изображеніямъ; но съ другой стороны также, при сильномъ и цвѣтущемъ колоритѣ, своеобразную страстность въ движеніяхъ, доходящую даже до изступленія. Ангелъ который представленъ въ нѣсколькихъ мѣстахъ, выступаетъ съ такою поспѣшностію, что едва касается ногами земли; ученики, приходящіе къ Іоанну въ пустыню, повидимому также очень спѣшатъ; движенія Іоанна при

*) Въ соотвѣтствіе Венеціи (въ это же самое время) въ искусствѣ нижней Италіи, въ началѣ XIII вѣка, (а можетъ быть и раньше), выказывается начатокъ новаго развитія, до селѣ еще мало изслѣдованный. Въ галереѣ неаполитанскихъ Студій, находятся значительное число позднѣвизантійскихъ картинъ отчасти подтверждающихъ этотъ фактъ: происхожденіе, ихъ не показано и можетъ быть онѣ накуплены во всѣхъ концахъ Италіи. Одна школа однако, Отрантская, въ Апуліи, отмѣчала свои картины, покрайней мѣрѣ по мѣстности. Это по большой части, небольшіе миніатюрные натрестольныя триптихи, (складни) и т. п. совершенно византійскаго характера, какъ по колориту такъ и по изведенію красокъ. Тѣло кирпичнаго цвѣта, одежды весьма темныя, моделировка штриховання, блики очень ярки (рѣзко наложены золотомъ). Весьма поразительна при этомъ, довольно свободная, размашистая формація тѣла; въ драпировкѣ, при извѣстномъ византійскомъ обилии складокъ, въ нихъ высказывается обдуманное и простое расположеніе; и въ головахъ также, византійскій типъ уступаетъ мѣсто живому выраженію. Но всего болѣе поражаетъ совершенное отсутствіе золотаго фона, который здѣсь замѣненъ или чернымъ, или ландшафтомъ съ синимъ небомъ. По этимъ то разнымъ причинамъ, нельзя отнести эти произведенія къ XII или XIII вѣку, какъ требуетъ D'Agincourt. Самая прекраснѣйшая картина этой школы, воскресеній Спасителъ съ Магдалиною, въ ватиканскомъ museo Cristiano, (D'Agincourt, таб. 92.) носитъ отмѣтку: Donatus Bizzamanus pinxit in Otrantо, и этоже самое имя еще часто встрѣчается, на пр. на одномъ Благовѣщеніи (таб 93), принадлежащемъ очевидно къ XV вѣку, хотя оно по колориту еще довольно напоминаетъ Византію. Но надо полагать что эта школа вообще не старѣе XV вѣка. Если же она и была не древнѣе вліянія фламандской школы на неаполитанскую, (о чемъ ниже), то всетаки, замѣчательное усовершенствованіе пейзажа настолько уже важно, чтобы возбудить точное изслѣдованіе.— Отрантскія картины нерѣдко встрѣчаются въ продажѣ подъ всевозможными названіями.

**) Fr. K. въ Tub. Kunstblatt 1827, № 6—8.—Потомъ и Lanzi, перев. v. Quandt и Wagner II стр. 294 и сл. — О самыхъ древнѣйшихъ картинахъ въ Кремонѣ, тамъ же, стр. 343 и сл., въ Миланѣ и окрестностяхъ, тамъ же, стр. 378 и сл. Относительно Болоньи ср. Т. III. стр. 4 и сл. (византійское поклоненіе Агнцу въ ц. с. Стефана). — О Феррарѣ Т. III, стр. 192 и сл. (замѣчательно, по XIII вѣку, порученіе данное Аццо д'Эсте живописцу Джелассіо въ 1242, написать картину паденія Фаэтона). — О Генуѣ см. Т. III. стр. 245 (изображенія 1101 года, надъ одними изъ воротъ въ Савонѣ).

совершеніи крещенія, потомъ умоляющихъ больныхъ и убѣгающихъ учениковъ при плѣненіи учителя, наконецъ и воина, отсѣкающаго голову Крестителю, очевидно порождены воображеніемъ, предававшимся съ любовью изображенію самыхъ оживленныхъ и сильныхъ движеній. Подобная же энергія замѣтна также въ спокойныхъ положеніяхъ, въ особенности въ величаво-достойной позѣ Даніила и обоихъ пророковъ возлѣ него. Въ этихъ произведеніяхъ мы видимъ юное и могучее воображеніе, вступающее въ сильную борьбу противъ мертвенной все еще формы.

§ 94. Достаточно сказаннаго доселѣ чтобы убѣдиться, что пробужденіе средневѣковой живописи въ Тосканѣ, разборъ которой мы до сихъ поръ отложили, не было одиночнымъ явленіемъ, что напротивъ, различныя области Италіи, въ это время обнаруживали новую художественную жизнь. На это слѣдуетъ обратить особенное вниманіе, потому что новѣйшіе италіянскіе историки писавшіе объ искусствѣ, по большой части были тосканцы, и не рѣдко преувеличивали, дѣйствительно значительное вліяніе искусства своей родины на остальную Италію, не только въ отношеніи къ разбираемому нами времени, но и къ позднѣйшей эпохѣ.

Не смотря на многочисленныя прежнія изслѣдованія, (или отчасти благодаря имъ), начатки собственно тосканской живописи, доселѣ все еще покрыты неизвѣстностію, новѣйшія же изслѣдованія скорѣе показали запутанность, нежели пролили новый свѣтъ на этотъ предметъ. Достовѣрно повидимому однако, что въ началѣ XIII вѣка, въ Тосканѣ и въ особенности въ Пизѣ и Сіэнѣ, какъ и во Флоренціи, преимущественно держались византійской художественной манеры, и что старый, туземный, одичалый западный стиль въ живописи, еще до этаго времени почти совершенно исчезъ *). Покрайней мѣрѣ, сколько извѣстно, нѣтъ ни одного памятника, въ которомъ такъ положительно обнаруживаются западныя формы и концепція, какъ въ мозаикахъ ц. с. Маріи за Тибромъ въ Римѣ (1139—1153), или въ предсѣніи храма с. Марка въ Венеціи. Мы также увидимъ что даже позднѣйшіе тосканскіе мастера XIII вѣка, въ гороздо большей степени и упорнѣе подчинялись внѣшнимъ условіямъ византійскаго стиля, нежели современные имъ римляне, хотя они выше стояли послѣднихъ, какъ по духовному содержанію такъ и по важности своихъ композицій. Въ этомъ-то и заключается весь вопросъ для насъ: кто изъ живописцевъ, или какая изъ мѣстныхъ школъ, впервые заявляютъ бо́льшую самостоятельность при господствѣ византійскаго стиля?

Мы начнемъ исчисленіе болѣе замѣчательныхъ памятниковъ, долженствующихъ разрѣшить этотъ вопросъ, съ стѣнныхъ фресокъ въ ц. Сан Піетро (или Сан Беро) ин Градо, при дорогѣ изъ Пизы въ Ливорно, начало которыхъ, съ вѣроятностію можно отнести приблизительно къ 1200 г. По верхостѣніямъ середняго корабля изображены исторіи сс. Петра и Павла, повыше, фигуры ангеловъ и между арками, поясныя изображенія папъ. Фи-

*) Въ ваяніи онъ можетъ быть еще продержался. Одинъ Exultet, (требникъ), и другая рукопись хранящіяся въ пизанскомъ соборѣ, могутъ считаться одними изъ позднѣйшихъ памятниковъ этаго стиля въ области живописи и принадлежатъ вѣроятно къ XII вѣку.

гуры перваго ряда изображеній, носятъ извѣстный «манерно сухощавый» характеръ, свойственный византійскимъ формамъ тѣла, впрочемъ, расположеніе хорошо и живо *). — Оставляя въ сторонѣ этотъ нѣсколько сомнительный памятникъ, мы обратимся къ изображенію писанному на доскѣ, съ числомъ 1245 года, въ публичной галереѣ въ Сіэнѣ: I. Христосъ (плоскимъ рельефомъ), между знаками евангелистовъ и шестью сценами изъ новаго завѣта **). Но именно это произведеніе не принадлежитъ византійскому вліянію, а случайно чисто италіянскому стилю; фигуры коротки съ тяжелыми очертаніями, съ рѣзкимъ, но грубымъ отпечаткомъ и въ варварскихъ костюмахъ.

Нѣсколько позже, достовѣрныя точки опоры встрѣчаются чаще, такъ какъ, не только попадаются одиночныя произведенія съ именами и обозначеніемъ года, но мы также находимъ различныя свѣдѣнія о художникахъ, (не всегда правда, достовѣрныя); преимущество, котораго почти совершенно лишено тогдашнее нѣмецкое искусство. Прежде всего слѣдуетъ упомянуть о двухъ мастерахъ, не принадлежащихъ можетъ быть, къ самымъ замѣчательнымъ художникамъ своего вѣка и еще слишкомъ проникнутыхъ византійскимъ началомъ чтобы на пр. соперничать съ драматической оживленностію фрескъ въ пармезанской крещальнѣ, или съ-непринужденной свободою формъ мозаикъ въ предѣліи с. Марка, но которые однако, относительно нѣкоторыхъ частей, уже значительно опередили въ естественной выработкѣ, византійскій способъ изображенія. Одинъ изъ нихъ Гвидо изъ Сіэны (по изслѣдованіямъ Кавальказеле, Гвидо Граціани, 1287—1308), работы котораго, въ ц. С. Доменико въ Сіэнѣ (во второй часовнѣ слѣва), большой образъ Мадонны, съ его именемъ и 1221 годомъ. Это изображеніе по внѣшностямъ своимъ, носитъ существенно еще византійскій стиль, но не лишено извѣстнаго величія и особеннаго, наивнаго чувства жизни въ позѣ главной фигуры и въ округлой, граціозной головкѣ Младенца ***).—Другой мастеръ былъ—Джіунта изъ Пизы; (объ немъ упоминаютъ грамоты годовъ 1202

---

*) См. Rumohr въ пр. м. I. стр. 345. E. Förster, въ „Beiträge zur neuern Kunstgeschichte“, стр. 85 и сл. находитъ что эти изображенія слабы, неуклюжи и неправильны по рисунку, но только въ разсужденіи принятаго имъ опредѣленія времени, (послѣ 1352 г.). Послѣднее основано на изображеніяхъ папъ, доходящихъ до Климента VI; но очень возможно, что въ началѣ при расписываніи стѣнъ, оставлены были нѣкоторыя площадки свободными, для будущихъ портретовъ папъ, (какъ въ ц. с. Аполлинаре нв'классе близъ Равенны). — Образчики у Giov. Rosini: Storia della pittura italiana, атласъ, таб. 5.

**) См. Rumhor въ пр. м. I. стр. 297 и сл.

***) См. D'Agincourt въ пр. м. таб. 107.—Fr. K. въ Tüb. Kunstblatt 1827, № 47.—Rumohr, въ пр. м. стр. 334. — Картина эта записана, но только мѣстами, такъ что въ молящихся ангелахъ вверху, еще вполнѣ видна древняя техника. (Подпись также подправленная), заключается въ слѣдующемъ замысловато играющемъ стихѣ:

Me Guido de Senis diebus depinxit amoenis,
Quem Christus lenis nullis velit angere poenis.

т. е. Меня писалъ Гвидонъ Сіенскій въ счастливые дни,
Да предохранитъ его кротчайшій Спасъ отъ всякихъ скорбей.

Можетъ быть самый ранній примѣръ вновь пробудившейся художнической радости о собственномъ оригинальномъ произведеніи.

до 1258) *), это имя съ 1236 годомъ, послѣ о ще изображеніе распятаго Спасителя, теперь потерянное, которое находилось въ ц. с. Франческо въ Ассизи. Въ числѣ существующихъ произведеній приписываемыхъ (хотя не съ достаточной достовѣрностію) этому мастеру, слѣдуетъ упомянуть кромѣ о распятіи въ ц. с. Раніери, о подобномъ же въ ц. с. Маріа дельи Анджели, (помѣченномъ ... nla Pisanus – me fecit) **), да еще о доскѣ со святыми, въ одной часовнѣ пизанскаго кампо-санто и преимущественно о нѣкоторыхъ фрескахъ въ верхней церкви с. Франческо въ Ассизи; мученичествѣ с. Петра, низверженіи Симона волшебника, (терзаемомъ на воздухѣ демонами), и наконецъ о украшеніи вокругъ задняго окна клиросной ниши: первыя изображенія сильно записаны. Движенія и выраженія еще мертвенны и несвободны, но въ этихъ работахъ всетаки проглядываетъ извѣстное чутье болѣе чистыхъ формъ и высшаго эффекта цвѣтовъ, чуждое византійцамъ той поздней эпохи ***). — Точно такими точками опоры, какими эти произведенія служатъ въ отношеніи къ Сіэнѣ и Пизѣ, — относительно Флоренціи намъ представляетъ тамошняя крещальня Сан Джіованни. Въ послѣдней, въ мозаикамъ на сводѣ четыреугольной алтарной ниши прибавлена надпись, называющая художника францискапскимъ монахомъ, по имени Якобусъ †), и 1225 годомъ. Это кругъ священныхъ фигуръ расположенныхъ вокругъ Агнца Божія, поддерживаемаго четырьмя мужскими фигурами стоящими на колѣняхъ по угламъ свода. Византійскіе мотивы здѣсь уже удачнѣе выбраны и оживленнѣе, нежели на пр. у Гвида, съ другой стороны, задуманное въ архитектоническомъ духѣ расположеніе, напоминаетъ древнехристіанскіе образцы, которые здѣсь какъ въ другихъ странахъ Италіи, оказали свое вліяніе на пробуждавшееся вновь искусство. — Весьма различныхъ рукъ и различныхъ временъ мозаики, въ большомъ осьмиугольномъ главномъ куполѣ, расположенныя въ нѣсколькихъ концентрическихъ кругахъ и представляющія: — во внутреннемъ кругѣ — сонмъ ангеловъ; во второмъ — событія изъ книги бытія; въ третьемъ — жизнь Іосифа; въ четвертомъ — жизнь Іисуса Христа и въ пятомъ — жизнь Іоанна Крестителя. — Непосредственно у ниши, эти круги пересѣкаются колоссальной величины изображеніемъ сидящаго на престолѣ Спасителя, которое, какъ и сонмъ ангеловъ, считаютъ за произведеніе воспитанниковъ греческими мозаистами въ Венеціи, флорентійца Андреа Тафи††), (1213—1294). Этотъ

*) Fr. K. въ Tüb. Kunstbl. 1827, N 26 и 27. — D'Agincourt въ пр. м. таб. 102, гдѣ собраны какъ достовѣрныя, такъ и сомнительныя доказательства. —

**) Crowe и Cavalcaselle I. стр. 171.

***) Веселая, или скорѣе блестящая, колоритность, на которую здѣсь намекаетъ авторъ, если иногда и встрѣчается въ драпировкѣ у византійцевъ, но никогда въ тонахъ тѣла. Нѣкоторыя раскрашенныя миніатюры XII вѣка, могутъ служить примѣромъ. См. D. Waagen, Kunstw. in Paris 1839 стр. 226. — Rumohr (Ital. Forsch.) того мнѣнія, что ни тотъ ни другой изъ помянутыхъ выше двухъ живописцевъ не можетъ стать на ряду съ своими византійскими образцами. — Прим. англ. изд. —

†) Что это лицо не тождественно съ монахомъ Іаковымъ Туррита, ни съ Якобусомъ Торити, котораго мы встрѣтимъ въ послѣдствіи, достаточно доказалъ Rumohr въ пр. м. I. стр. 387. и сл.

††) О произведеніяхъ современнаго флорентійскаго художника Coppo di Marcovaldo въ Сіэнѣ (въ ц. с. Maria di Servi) въ Пистоя, см. Crowe и Cavalcaselle I. 200.

ликъ Христа носитъ строго-византійскій типъ, но съ нѣкоторою полнотой формъ и съ достоинствомъ, составляющими большую противоположность съ сухощавымъ безсиліемъ работъ тогдашнихъ византійцевъ. Выполненіе тонко и изящно, золотая штриховка весьма выдержана. — Въ изготовленіи другихъ частей этихъ мозаикъ принималъ какъ говорятъ, участіе грекъ Аполлоній, котораго (по Вазари), Тафи побудилъ переселиться изъ Венеціи во Флоренцію. Одно это уже подлежитъ сомнѣнію; если же личность Аполлонія хотятъ принимать въ обширномъ смыслѣ, какъ цѣлую школу греческихъ мастеровъ во Флоренціи и поставить переселеніе ихъ въ Италію въ связи съ паденіемъ Константинополя, то все это одно пустое предположеніе. Правда, Венеція въ то время была ближайшимъ источникомъ изящной и тонкой мозаической техники; но вопросъ въ томъ, дѣйствительно ли именно въ Венеціи, въ то время работало значительное число природныхъ грековъ и не скорѣе ли венеціанско-византійское искусство оставалось предоставленнымъ самому себѣ еще сначала XII вѣка? *) Вообще кажется, приписываютъ слишкомъ большое значеніе послѣдствію переселенію греческихъ художниковъ. Внезапное повидимому возникновеніе византійскихъ художественныхъ формъ въ Тосканѣ, въ началѣ XIII вѣка, вѣрно находилось въ связи съ другими причинами. Не слѣдуетъ упускать изъ виду, что за исключеніемъ Пизы, лишь съ этого времени началось высокое процвѣтаніе страны, съ ея столичными городами, слѣдовательно и постройками въ нихъ, и что изящная венеціанская техника, при обнаружившейся потребности въ мозаикахъ, необходимо должна была одержать верхъ надъ несравненно грубѣйшей римской, или даже отдаленной норманно-сицилійской. Не удивительно послѣ этого, что перенесенъ былъ также самый стиль, (если его не было уже прежде), и что онъ заявлялъ себя и въ другихъ отрасляхъ живописи; подобное явленіе мы встрѣчаемъ и во фландрской масляной живописи, распространеніе которой почти везлѣ сопровождалось нѣкоторою примѣсью фландрскаго реализма.

§ 95. Въ помянутыхъ до селѣ тосканскихъ произведеніяхъ, существенный успѣхъ былъ едва замѣтенъ; однако, покрайней мѣрѣ у Гвидона, мы встрѣчаемъ начатки новой жизни, въ выраженіяхъ и концепціи головъ. Но вполнѣ новое направленіе созрѣло не ранѣе какъ во второй половинѣ XIII вѣка. Здѣсь кстати будетъ вкратцѣ упомянуть также о большихъ обновленіяхъ происходившихъ въ тогдашнемъ культурномъ быту Италіи, потому что отнынѣ, только въ связи съ общимъ положеніемъ, намъ можно будетъ понять развитіе искусства въ Тосканѣ. XIII вѣкъ начался при Иннокентіи III, сокрушителѣ ереси и всякаго свѣтскаго владычества; вся Италія была проникнута самымъ сильнымъ религіознымъ воодушевленіемъ. Святый Францискъ изъ Ассизи покорялъ сердца всѣхъ пламенной задушевностію своего слова. Могло-ли такому настроенію умовъ соотвѣтствовать церковное искусство подобное византійскому, совершенно погрязшее и засохшее въ формахъ и по идеямъ? Рано или поздно, стремленіе къ болѣе здравому выраженію душевныхъ движеній должно было прорвать эти преграды. По другимъ направленіямъ человѣческаго духа, которые шли параллельно съ помянутымъ

*) Ср. Rumohr, въ пр. м. I. стр. 349 и сл.

сейчасъ, суждено было подвинуть искусство еще далѣе, до совершеннаго его освобожденія. Вообще, лишь съ этого времени начинается развитіе національности новой Италіи, заявляющей о себѣ мж. пр. возникновеніемъ литературы на языкѣ народа. Это было другаго рода процвѣтаніе нежели то, которое намъ представляется въ современномъ ему свѣтломъ рыцарствѣ, но не менѣе его богатое послѣдствіями. Вообще въ то время, весь западъ былъ одушевленъ одинаковымъ идеальнымъ порывомъ, доходившимъ не на долго правда, до высочайшаго классическаго совершенства, именно въ нѣкоторыхъ изваяніяхъ XII и XIII вѣка, хотя произведители этихъ работъ, по всей вѣроятности не были знакомы съ классической древностію. О произведеніяхъ искусства на сѣверѣ; мы отчасти уже упомянули (с. 116 и 120); нѣкоторыя изъ этихъ работъ такъ близки къ антикамъ, что повидимому почти равняются съ ними. Въ Италіи, подобному направленію слѣдовалъ съ начала великій ваятель Никола Пизано (ум. около 1270 г.), пока онъ самъ не открылъ антика, и непосредственно на основаніи его, не переработалъ свой стиль. Но въ Италіи, какъ въ Германіи и Франціи, этой высокой и свободной концепціи формъ и характеровъ, вскорѣ пришлось уступить мѣсто болѣе условному, даже манерному готическому стилю, не оказавъ замѣтнаго вліянія на живопись. Такъ мы видимъ, что ближайшіе послѣдователи Николы, стали уклоняться отъ его манеры и въ живописныхъ произведеніяхъ современныхъ ему, или непосредственно послѣдовавшихъ за нимъ художниковъ, его стремленіе къ высшему развитію формъ уже рѣзко проглядываетъ съ рѣшительностію въ робкомъ способѣ изображенія.

§ 96. Живописецъ, на котораго здѣсь преимущественно слѣдуетъ обратить вниманіе и котораго обыкновенно (но слишкомъ исключительно), считаютъ родоначальникомъ новѣйшей италіянской живописи, — былъ Джіованни изъ рода Чимабуэ, рощившійся (по показанію Вазари), въ 1240 г. и умершій, какъ кажется, вскорѣ послѣ 1300 г. Въ числѣ работъ приписываемыхъ ему съ полной достовѣрностію, слѣдуетъ назвать прежде всего, двѣ большія иконы Б. Матери во Флоренціи. Древнѣйшая изъ нихъ, находившаяся прежде въ ц. Санта Тринита, нынѣ въ галереѣ Академіи, съ величественными изображеніями пророковъ и патріарховъ, главнымъ образомъ еще примыкаетъ къ византійской манерѣ *). Другая, новѣйшая, находится въ ц. С. Марія Новелла (въ южной часовнѣ поперечнаго корабля) **); здѣсь по объимъ сторонамъ Б. Матери, изображены коленопреклоненные ангелы, и поля иконы украшены маленькими медальонами съ поясными изображеніями святыхъ. Въ общемъ, и это также произведеніе слѣдуетъ византійскому расположенію, однако въ немъ уже замѣтна художественная свобода, рисунокъ усовершенствованъ изученіемъ природы и именно живописная отдѣлка (въ противоположность византійской строгости), необыкновенно мягка. Въ особенности мастерски выполнены, Младенецъ на лонѣ Б. Матери и также нѣкоторые изъ помянутыхъ медальоновъ, преимущественно тѣ, въ кото-

*) Очеркъ см. у Riepenhausen: Gesch. d. Mal. I. T. 6.

**) Очерки у Riepenhausen въ пр. м. I. T. 7; и D'Agincourt въ пр. м. таб. 108. Очерки двухъ изъ этихъ медальоновъ въ Tüb. Kunstbl. 1824 n 9 къ пространной статьѣ v. Rumohr.

рыхъ художникъ не былъ принужденъ придерживаться варварскаго типа, изобрѣтеннаго въ предшествовавшіе вѣка, но въ которыхъ древнехристіанское преданіе дозволяло болѣе свободный способъ изображенія. Разсказываютъ, что эту картину, по ея окончаніи, съ торжествомъ и при ликованіи народа, перенесли изъ жилища художника въ церковь.

Весьма сродственно иконѣ въ ц. С. Марія Новелла, колоссальное изображеніе Петра на престолѣ съ двумя ангелами, находящееся въ ц. С. Симона во Флоренціи надъ упраздненнымъ престоломъ въ темномъ ходѣ между церковью и ризницею *).

Обширная мозаика украшающая главную нишу въ Пизанскомъ соборѣ**), съ колоссальнымъ ликомъ І. Христа и съ боковъ, Предтечи и Б. Матери, по достовѣрнымъ свидѣтельствамъ, по большой части исполнена рукою Чимабуэ въ послѣднихъ годахъ его жизни. Однако при изображеніи лика Христа, художникъ видимо былъ стѣсненъ предначертаннымъ церковнымъ типомъ, вполнѣ еще безжизненнымъ и византійскимъ; тогда какъ у Предтечи, очертанія головы выказываютъ уже болѣе жизни и движенія проникнуты большой естественностію.

Несравненно важнѣе помянутыхъ двухъ напрестольныхъ образовъ во всякомъ случаѣ, приписываемыя Чимабуэ***) большія стѣнныя фрески въ верхней церкви с. Франциска Ассискаго; въ нихъ именно видѣнъ великій талантъ этаго мастера во всемъ своемъ развитіи. Вообще, монастырскую церковь с. Франциска, можно считать одной изъ главнѣйшихъ точекъ опоры для исторіи развитія новѣйшей живописи. Эта церковь сама по себѣ, уже важна для исторіи архитектуры, такъ какъ она сооружена въ первой половинѣ XIII вѣка иноземными зодчими въ готическомъ стилѣ, котораго въ то время въ Италіи еще не знали и внутри представляетъ своеобразное расположеніе двухъ, почти равныхъ по протяженію церквей, одной надъ другой, изъ которыхъ нижняя собственно составляла надгробную церковь с. Франциска, а верхняя назначена была для монастырскаго богослуженія. Высокое уваженіе къ этому священному мѣсту, выказывается преимущественно въ богатой обстановкѣ стѣнныхъ изображеній, которыми эта церковь украшаема была въ XIII и XIV вѣкахъ. Здѣсь новоучрежденный монашескій орденъ является въ замѣчательномъ соотношеніи съ новой живописью. Еще при жизни с. Франциска († 1226), одинъ изъ его монаховъ, Іаковъ, принялъ на себя выкладку мозаикою клиросной ниши въ ц. Сан'Джіованни во Флоренціи; съ этихъ то поръ, въ продолженіи долгаго времени, вызываемы были орденомъ лучшіе художники изъ сосѣднихъ съ Италіею странъ, для украшенія главнаго его святилища. Греческими мастерами и послѣ нихъ, какъ полагаютъ Джіунта

*) E. Förster, Beitr. zur neuern Kunstgesch. стр. 101. Но судя по выставленному году A. D. MCCCVII, картина эта не можетъ быть работы Чимабуэ. Сравни: Crowe и Cavalcaselle I. 207 (примѣч.) гдѣ ему напротивъ приписываютъ 3 надпрестольные образа, въ галереяхъ, флорентійской, національной лондонской и луврской.

**) E. Förster, прибавленіе къ новѣйш. ист. искусства, стр. 97 и сл.

***) Доказательства подлинности обоихъ этихъ изображеній Мадонны, приведенныя у Rumohr (Ital. Forsch. II, стр 30), повидимому примѣнимы также къ помянутымъ фрескамъ. — Ср. Fr. Kugler въ Tüb. Kunstbl. 1827. № 28, 34, 35, 38—40.

низанскимъ, тамъ уже были произведены значительныя живописныя работы, но о послѣднихъ осталось лишь очень мало. Для продолженія начатыхъ работъ былъ вызванъ Чимабуэ. Отъ исполненныхъ можетъ быть имъ картинъ, въ нижней церкви ничего не осталось; а работы его въ клиросѣ и поперечномъ кораблѣ верхней церкви, почти совсѣмъ выцвѣли; всетаки изъ прочихъ его произведеній уцѣлѣло еще не мало замѣчательныхъ вещей.

Сюда принадлежатъ прежде всего, приписываемыя ему фрески на сводчатомъ покрытіи продольнаго корабля, раздѣленномъ на пять главныхъ плоскостей квадратной формы. Изъ нихъ въ первой, третьей и пятой представлены фигуры, вторая же и четвертая украшены только золотыми звѣздами по синему фону. Первое отдѣленіе, находящееся надъ клиросомъ, содержитъ лики четырехъ евангелистовъ, которые однако также почти уже стерты. Въ раздѣленныхъ другъ отъ друга первыми свода треугольникахъ третьяго поля, помѣщены медальоны съ ликами I. Христа, Богоматери, Іоанна Крестителя и с. Франциска; эти изображенія носятъ приблизительно тотъ же характеръ, какой мы видѣли въ помянутыхъ выше напрестольныхъ образахъ Чимабуэ; ликъ Б. Матери въ особенности, положительно сродственъ образу въ с. Маріи Новелла во Флоренціи. По замѣчательнѣе этихъ медальоновъ, — украшенія которыми онѣ обрамлены. Тамъ, въ нижнихъ углахъ треугольниковъ, изображены нагіе геніи съ красивыми вазами на головахъ; изъ этихъ вазъ вьются пышныя гирлянды, по которымъ поднимаются другіе геніи срывая плоды, или заглядывая въ цвѣточныя чашечки. Въ свободныхъ движеніяхъ этихъ геніевъ и въ довольно удачной, для перваго раза, моделировки нагаго тѣла, выказывается положительное и счастливое приближеніе къ антикамъ; одинъ изъ геніевъ представляетъ даже поразительное сходство съ подобными фигурами, какія классическое искусство изображало съ опущеннымъ факеломъ, съ боковъ на саркофагахъ. — На пятомъ сводѣ видны лики четырехъ главныхъ учителей церкви; въ этихъ фигурахъ однако многіе признаютъ работу не самаго Чимабуэ, но кого нибудь изъ послѣдователей его манеръ.

Важнѣе помянутыхъ работъ роспись, которою Чимабуэ украсилъ верхнія части стѣнъ въ продольномъ кораблѣ около оконъ. На лѣвой стѣнѣ, отъ клироса, изображены событія изъ книги бытія и исторіи ветхозавѣтныхъ патріарховъ; на правой, Рождество и страданія Христовы. Изъ сохранившихся изображеній, самыя примѣчательныя слѣдующія: Іосифъ съ братіями, бракъ въ Канѣ Галилейской, взятіе подъ стражу Христа и снятіе съ креста. И въ этихъ также работахъ видѣнъ характеръ византійской школы; но мертвенность, окоченѣлость и непривлекательность ея, до извѣстной степени уже совершенно преодолѣны; въ сгруппированіи массъ, въ положеніяхъ и жестахъ отдѣльныхъ лицъ, художнику уже удалось, удовлетворительно и мѣтко передать минутно проявляющееся живое движеніе. Правда, — какъ въ помянутыхъ купольныхъ изображеніяхъ въ пармезанскомъ баптистеріи, — такъ и здѣсь, еще видно все усиліе художника вложить выраженіе живой мысли въ унаслѣдованную форму; но всетаки извѣстная страстность движеній въ представленныхъ имъ лицахъ, отраднымъ образомъ смягчена своеобразною чертой величавости и достоинства. При всемъ томъ художнику до извѣстной только степени удалось, выдержать жизнь въ представленныхъ имъ

фигурахъ и именно лишь настолько, сколько нужно было для требовавшейся передачи извѣстнаго дѣйствія; вплъ даже положительно ничего, чтобы обличало болѣе глубокое подражаніе природѣ съ ея своеобразными подробностями, или самостоятельный выборъ красивыхъ мотивовъ. Форма лишь еще сильно однообразна, выраженіе принужденное; несмотря на то, этими произведеніями главнымъ образомъ проложенъ былъ путь къ болѣе свободному искусству.

На нижней части стѣнъ продольнаго корабля, (почти окнами), въ 28 поляхъ представлены сцены изъ жизни святаго, которому посвящена церковь *). Онѣ исполнены разными мастерами и въ главныхъ начертаніяхъ носятъ уже характеръ XIV вѣка. Всегдашнее по встрѣчаемымъ часто чертамъ византійскаго способа изображенія, можно повидимому и не безъ основанія предположить, что это произведенія учениковъ Чимабуэ. О самыхъ замѣчательныхъ изъ этихъ работъ, мы поговоримъ еще послѣ.

§ 97. Сходство съ манерою Чимабуэ, мы замѣчаемъ въ нѣкоторыхъ мозаикахъ, исполненныхъ современными художниками. Сюда принадлежатъ, большія мозаики въ алтарныхъ трибунахъ церквей, с. Джіованни ин Латеранo и с. Маріа Маджіоре въ Римѣ, отмѣченныя въ обѣихъ церквахъ, именемъ монаха Іакобуса Торити и исполненныя, должно быть, между 1287 и 1292 годами. Первыя, въ производствѣ которыхъ принималъ также участіе францискапскій монахъ Іакобусъ де Камерино, проще по расположенію и менѣе развиты по формамъ. Представлены шесть святыхъ и апостоловъ, съ с. Франциекомъ и с. Антоніемъ падуанскимъ въ меньшихъ размѣрахъ и наклоненномъ положеніи, (въ качествѣ новопричисленныхъ святыхъ), подвигающихся благоговѣйно съ поднятыми руками къ кресту, стоящему въ серединѣ и надъ которымъ, окруженный сонмомъ ангеловъ, видѣнъ поясный ликъ Спасителя, принадлежавшій еще прежней трибунѣ. Внизу Іорданъ и четыре райскія рѣки; по сторонамъ ихъ I. Христосъ посреди апостоловъ, въ нѣсколько уменьшенныхъ размѣрахъ. Фонъ золотой. Если не въ подробностяхъ формъ, то въ оживленныхъ и восторженныхъ жестахъ, мы здѣсь встрѣчаемъ отголосокъ той поэтической концепціи, которая составляетъ величіе мозаикъ V столѣтія. — Выше во всѣхъ отношеніяхъ стоитъ, мозаика въ базиликѣ С. Маріа Маджіоре, которую не превосходитъ никакое другое современное произведеніе, ни въ величавомъ достоинствѣ, ни въ прелести и декоративной красотѣ расположенія. Въ синемъ усѣянномъ звѣздами кругѣ, возсѣдаетъ I. Христосъ на престолѣ съ Божіей Матерью; по обѣимъ сторонамъ, на золотомъ фонѣ, парящіе и коленопреклоненные, молящіеся ангелы; съ благословѣніемъ приступаютъ Петръ и Павелъ, оба Іоанна и помянутые двое святыхъ, (опять въ уменьшенномъ размѣрѣ и наклоненные); вверху, пространство наполнено виноградными вѣтвями, оживленными символическими животными. Внизу протекаетъ опять Іорданъ, съ маленькими рѣчными божествами, ладьями, людьми и животными. Далѣе внизу четыре.

*) Ср. Fr. въ пр. м. п. 42. Rumohr, Ital. Forsch. II. стр 67. почти всѣ работы относятъ къ Паоли Спиндло, мастеру жившему въ XV вѣкѣ.

исполненныя изъ исторіи І. Христа. Прекрасна въ особенности группа въ серединѣ; І. Христосъ увѣнчиваетъ Божію Матерь, которая благоговѣйно и въ тоже время смиренно отклоняетъ воздѣваетъ руки. Формы здѣсь уже обличаютъ большое благородство и чистоту, выполненіе тщательно и рѣзко отличается отъ римскихъ мозаикъ XII вѣка. — Еще рѣшительнѣе выступаетъ этотъ новый стиль въ мозаикахъ, выполненныхъ Джіованни Космa (1296 г.) въ двухъ надгробныхъ нишахъ въ С. М. сопра Минерва и (1299 г.) въ С. М. Маджіоре въ Римѣ *). — Въ этоже время (около 1300 г.), произведены мозаики вверху, на фасадѣ послѣдней церкви, (нынѣ включенныя въ Лоджу), содержащія въ двухъ рядахъ обрамленныхъ архитектоническими орнаментами, въ верхнемъ, — благословляющаго Спасителя со многими святыми, въ нижнемъ, — въ хорошо расположенной композіи, легенду объ основаніи храма. Въ надписи именованъ неизвѣстный впрочемъ мастеръ Филиппусъ Русутти**). Эти мозаики прежде приписываемы были флорентійскому мозаисту Гаддо Гадди († 1312), отъ котораго сохранились еще нѣкоторыя работы въ куполѣ крещальни въ Флоренціи, Успеніе Божіей Матери въ пизанскомъ соборѣ и Втпчаніе Пр. Дѣвы во внутреннемъ люнетѣ главнаго портала флорентійскаго собора. Въ этихъ послѣднихъ произведеніяхъ, самая тщательная византійская отдѣлка, (на пр. изящно наложенные золотые блики), соединена съ прекрасной и достойной концепціею Чимабуэ, находившагося въ дружескихъ отношеніяхъ съ помянутомъ художникомъ. — Съ другой стороны, мозаики клировой ниши, въ нагорной ц. Сан'Миніато аль Монтѣ близъ Флоренціи, 1297 г. (если смыслъ надписи на нихъ вѣрно понятъ), свидѣтельствуютъ, что по сосѣдству съ Чимабуэ, еще были отдѣльные художники, которые упорно держались византійскаго стиля и никакимъ образомъ не могли высвободиться отъ его оковъ. Вы видимъ здѣсь І. Христа, самый угрюмый византійскій типъ лица, — на престолѣ между четырьмя символами евангелистовъ, на зеленомъ лугу; слѣва стоитъ съ воздѣтыми руками Божія Матерь, ликъ, не лишенный нѣкоторой суровой граціи; справа с. Миніатъ приноситъ І. Христу корону. Исполненіе весьма тщательное, золотая шрафировка на жесткихъ облачепіяхъ очень изящна. Животные напротивъ и въ особенности птицы, разбросанныя въ большомъ числѣ по лугу, обличаютъ по тогдашнему времени, весьма замѣчательную естественность.

§ 98. Другой мастеръ, слѣдовавшій также манерѣ Чимабуэ, но съ несравненно большимъ развитіемъ, былъ Дуччіо, сынъ сіенскаго гражданина Буонинсенья. Изъ существующихъ объ немъ грамотъ видно, что онъ жилъ еще въ 1282 г. въ Сіенѣ живописцемъ, въ 1308 г. принялъ на себя изготовленіе большаго образа для главнаго престола сіенскаго собора и работу эту окончилъ въ 1311 г.***). Эта икона, составлявшая уже съ самаго дня ея

*) О новооткрытыхъ произведеп яхъ художественной семьи Косматъ или Косимо, въ Чивита Кастеллана, Ананьи и др. м. ср. Crowe и Cavalcaselle I. 95 и сл.

**) Ему (и Гаддо Гадди) между тѣмъ, новѣйшіе изслѣдователи приписываютъ изображенія обыкновенно считаемыя Джіоттовыми въ верхней церкви въ Ассизи Ср. Cr. и Cavalcas. I. 219 и сл.

***) Fr. K. въ Tüb. Kunstbl. 1827, № 49—51.

окончанія гордость жителей Сіэны, — также въ торжественномъ шествіи была перенесена изъ мастерской художника въ соборъ; подобно помянутой выше иконѣ Мадонны Чимабуэ. Она и доселѣ существуетъ съ подписью мастера и представляетъ удивительно законченный примѣръ начальнаго стиля новѣйшей живописи. Эта икона была расписана съ лицевой и оборотной сторонъ, въ послѣдствіи ее распилили и въ этомъ видѣ обѣ половины помѣщены на стѣнахъ сіэнскаго собора.

Разсмотримъ сперва оборотную сторону, содержащую на 20 до 30 поляхъ, небольшія изображенія страданій Христовыхъ, (съ фигурами, мѣрою въ пальму или пядень вышиною *). Въ общемъ мы встрѣчаемъ и здѣсь опять прежніе мотивы византійскаго искуства, но сильно проникнутые жизнью и глубокимъ чувствомъ; опять, величаво-могучую страстность въ движеніяхъ какъ у Чимабуэ, но съ большей еще торжественностію и большей гармонической законченностію. Съ этими достоинствами въ тоже время соединены, такое чувство классической красоты, такая наивная прелесть, такое мастерское выполненіе нагаго тѣла и драпировки, какихъ по истинѣ, судя по тому времени, никакъ нельзя было ожидать: при взглядѣ на эту картину кажется, что лишь нѣсколько ступеней оставалось Дуччіо, чтобы достигнуть до вершины новѣйшаго искусства. Въ особенности наконецъ, достойно замѣчанія умѣніе, съ какимъ Дуччіо раздѣлилъ главные моменты Христовыхъ страданій на показанное выше число отдѣльныхъ изображеній. Несмотря на раздробленіе этихъ моментовъ, все таки каждое изображеніе обставлено обиліемъ фигуръ, въ положеніяхъ и сгруппированіи коихъ выказываются все новые и поразительные мотивы, свидѣтельствующіе о неистощимой изобрѣтательности, самой всесторонней обдуманности и самомъ глубокомъ вниканіи во внѣшнюю и внутреннюю стороны жизни. Художникъ притомъ повидимому, до такой степени проникнутъ своимъ предметомъ, что у него сливаются чистѣйшая объективность, съ индивидуализацію, доходящей до мелочныхъ подробностей **).

Мы разсмотримъ поближе одно только изъ этихъ многочисленныхъ изображеній, и именно первое, занимающее одно изъ болѣе широкихъ полей и

---

*) Изданныя въ очеркахъ D. E. Braun, Римъ 1847. — (Пр. англ. изд.).

**) Похвалы, которыя авторъ расточаетъ этому произведенію, признаться, черезчуръ преувеличены и въ нѣкоторомъ отношеніи, скорѣе идутъ къ тому времени, когда напрестольный образъ Дуччія, въ торжественной процессіи былъ перенесенъ въ соборъ, нежели къ нашему разсудительному и критическому вѣку. Деллья Валлэ, (Lettere Sanesi), не желавшій умалять достоинства произведенія своего соотечественника, признавая эту икону, въ свое время, лучшею въ Италіи замѣчаетъ вообще, что она писана по манерѣ Гвидона сіэнскаго, но болѣе смягченной и облагороженной. Описывая поподробнѣе мелкіе сюжеты, онъ говоритъ что нѣкоторые изъ нихъ, многократно были воспроизведены позднѣйшими живописцами и очень хвалитъ выраженія лицъ. Картина была покрыта позолоченными украшеніями и стоила, по существующимъ еще документамъ, 3000 флориновъ золотомъ. Отзывъ Вазари о Дуччіо непростительно кратокъ и неудовлетворителенъ и кромѣ того неточенъ относительно чиселъ; онъ говоритъ что никогда не видалъ помянутой картины и не могъ узнать гдѣ она находится! Безпечность флорентійскаго біографа была можетъ быть причиною преувеличеній, въ которыя впали нѣкоторые новые писатели, заступавшіеся за славу этаго замѣчательнаго живописца, вліяніе котораго на развитіе искусства въ 14 вѣкѣ, было безспорно велико. — (Прим. анг. издателя).

содержащее въѣздъ І. Христа въ Іерусалимъ. Дѣйствіе близъ городскихъ воротъ. І. Христосъ ѣдетъ на ослицѣ, слѣва возлѣ которой идетъ молодой оселъ. Сзади слѣдуютъ апостолы, мужи и юноши, съ лицами исполненными энергіи. Между ними въ особенности отличается красотою Іоаннъ. Обращенныя къ народу лица ихъ, какъ будто выражаютъ: вотъ вамъ Царь вашъ. Самъ І. Христосъ, съ важнымъ и строгимъ взоромъ, въ которомъ проглядываетъ скорбь и поднятой правой рукой, какъ бы произноситъ, горе сему граду! Вверху народъ на деревьяхъ и подъ ними, срываетъ вѣтви. Съ верхушекъ городскихъ стѣнъ и изъ-за ограды сада, смотритъ толпа мужчинъ, женщинъ и дѣтей съ вниманіемъ, но сердечнымъ участіемъ, что тутъ такое происходитъ. Впереди Спасителя идетъ народъ. Нѣкоторые обернувшись назадъ лицомъ, съ выраженіемъ глубочайшаго благоговѣнія разстилаютъ свое платье по дорогѣ, другіе идутъ съ вѣтвями; другіе еще, увлеченные противъ ихъ воли толпою, стараются на сколько возможно, разглядѣть Царя своего. Словомъ, на маломъ пространствѣ представлено столько движенія, въ которомъ каждая отдѣльная фигура, не только тѣломъ, но также душою принимаетъ участіе, что подобнаго едвали можно найти въ произведеніяхъ живописи; и въ самомъ дѣлѣ, идея большаго народнаго стеченія, здѣсь передана съ такой полнотою и такъ удовлетворительно, что всякое прибавленіе, должно показаться излишнимъ переполненіемъ. Въ вратахъ стоятъ книжники и фарисеи, изъ которыхъ нѣкоторые, снѣдаемые завистью, изъявляютъ злобу, за почесть оказываемую народомъ ихъ обличителю. Другіе, съ поднятыми вверхъ руками приходятъ въ изумленіе отъ неслыханной смѣлости его. Но есть тутъ и такія лица, въ которыхъ выражается вся увѣренность, что Онъ отъ нихъ не уйдетъ. — Если это изображеніе замѣчательно по художественно переданному выраженію различныхъ и противоположныхъ проявленій чувствъ взволнованной толпы, за то другія на насъ производятъ впечатлѣніе, глубокою внутренней тоскою и тихой грустью, какъ на пр. прощаніе І. Христа съ учениками, моленіе въ Геѳсиманскомъ саду и мн. др.

На прежней лицевой сторонѣ этаго напрестольнаго образа, фигуры болѣе крупныхъ размѣровъ: Божія Матерь съ Младенцемъ окруженные ангелами. Форма головъ самая граціозная и въ тоже время, преимущественно въ мужескихъ видно, весьма вѣрное подражаніе природѣ. Въ драпировкѣ, къ византійскому манеру здѣсь присоединяется своеобразная мягкость, съ замѣтной уже наклонностію къ тому художественному способу, который въ теченіи XIV вѣка сталъ почти общегосподствующимъ.

Въ ризницѣ сіэнскаго собора находится еще рядъ небольшихъ иконъ, повидимому работы Дуччіо *); различныя картины въ собраніи сіэнской академіи, приписываютъ также этомуже мастеру; въ числѣ ихъ преимущественно

*) По мнѣнію v. Rumohr (Ital. Forsch. II. стр. 11). Этими иконами украшены были ступени и щипцы помянутаго большаго напрестольнаго образа. Одно изобр. с. Аполлонія написанное на стѣнѣ древней круглой церкви Сант' Анджело въ Перуджіи, повидимому ближе всѣхъ подходитъ къ этимъ стариннымъ сіэнскимъ иконамъ. Фигура безжизненна, съ узкими глазами, но не лишена извѣстной пріятности.

одно, довольно большое произведеніе, главный сюжетъ котораго составляетъ поклоненіе волхвовъ, можетъ быть не лишено права на такое отличіе *).

Мы не остановимся при именахъ художниковъ, современныхъ Чимабуэ и державшимся его направленія, напр. Маргеритоне изъ Ареццо, который трудился надъ подобными также мотивами, но съ несравненно меньшей свободою и способностію.

§ 99. Далеколи распространилось вліяніе тосканцевъ XIII вѣка въ остальной Италіи, едвали возможно опредѣлить. Такъ напр. мы не знаемъ, вполнѣ ли собственнымъ средствамъ, неаполитанская живопись обязана своимъ освобожденіемъ отъ византійскаго стиля, какъ сказано было выше (стр. 179. Пр.). Живописецъ, Томмазо дольи Стефани, живній, какъ полагаютъ, въ годахъ отъ 1230 до 1310, и о которомъ упоминаютъ наравнѣ съ Чимабуэ, для насъ почти что не существуетъ, потому что единственное извѣстное его произведеніе, фрески Христовыхъ страданій въ капеллѣ Минутоли въ неаполитанскомъ соборѣ, до такой степени записаны и повреждены, что въ крайнемъ случаѣ, все что можно сказать, что мастеръ писавшій ихъ, не былъ византіецъ. Другая, лучше сохранившаяся работа, мозаика небольшой ниши въ ц. Санта Реститута, (древнемъ соборѣ) въ Неаполѣ, изображающая Б. Матерь на престолѣ между с. Януаріемъ и другимъ святымъ и составленная, какъ думаютъ, около 1300 г., обнаруживаетъ подобное сочетаніе свободныхъ, благородныхъ формъ съ тонкой византійской отдѣлкою, какъ нѣкоторыя изъ тосканскихъ работъ; но не позволяетъ намъ предположить болѣе тѣсной связи съ ними. Неаполь въ то время находился подъ властію Анжускаго дома, который въ значительной степени покровительствовалъ живописи и содѣйствовалъ даже распространенію вліянія французскаго искусства на неаполитанское. Одна французская рукопись «Тристана», которая вѣроятно обязана происхожденіемъ помянутому царственному дому и украшена многими миніатюрами рукою италіянца, (теперь въ импер. парижск. библ.), отличается изящнымъ выполненіемъ, благороднымъ типомъ головъ, стройными размѣрами и удачнымъ расположеніемъ; нѣтъ также недостатка въ тонкихъ индивидуальныхъ чертахъ и признакахъ выраженія **). Чрезвычайно удачно, по тому времени, написаны лошади, которыя, въ главнѣйшихъ нѣмецкихъ миніатюрахъ тойже эпохи, до крайности неуклюжи и аляповаты; на пр. въ Манессеской рукописи. Такъ какъ намъ неизвѣстно, въ какомъ положеніи находилась неаполитанская живопись при послѣднихъ Гогенштауфенахъ, то намъ нельзя опредѣлить, какія изъ помянутыхъ достоинствъ слѣдуетъ приписать чисто туземному развитію.

*) О другихъ работахъ Дуччіо см. Crowe u. Cavalcaselle I. 180 и II. 40, 50 и сл.

**) Waagen, Kunstw. u. Künstler in Paris, стр. 315.

IV. Готическій стиль въ Италіи.

МАСТЕРА XIV ВѢКА И ИХЪ ПОСЛѢДОВАТЕЛИ.

Предварительное замѣчаніе.

§ 100. Мы намекнули выше, что въ работахъ Джіотто, искусство уже такъ было близко къ своему совершенству, что новѣйшему требовалось не долгаго срока для довершенія того, чего еще ему недоставало. Между тѣмъ, цѣлыхъ два столѣтія отдѣляютъ эти работы отъ цвѣтущаго времени новѣйшаго искусства; — такое поразительное явленіе, не могло не имѣть особенныхъ причинъ. Попытаемся ихъ уяснить.

Въ пробуждавшихся вновь художественныхъ стремленіяхъ, вниманіе художника преимущественно было обращено только на предметъ; главной его задачею было — характеристически, наглядно и по возможности живо передать этотъ предметъ. Если творческій духъ художника служа почти исключительно такой цѣли иногда заявлялъ себѣ,—какъ въ упомянутыхъ нами изображеніяхъ сильныхъ душевныхъ страстей *), — то причиною тому было въ сущности, скорѣе особенное напряженное состояніе, вызванное внѣшними условіями того времени, нежели внутренняя потребность высказываться въ изображаемомъ предметѣ.

На первый взглядъ можетъ казаться, что подобнаго раздѣленія между предметомъ и личнымъ творчествомъ художника нельзя допустить; — что оно новѣйшему должно произвести разладъ, нарушающій мирную гармонію художественнаго произведенія, такъ и есть дѣйствительно; но разладъ совершается для того только, дабы привести къ новому, болѣе тѣсному воссоединенію.

Это раздѣленіе и возсоединеніе имѣютъ свое начало въ самой сущности христіанства. Христіанство не признаетъ въ мірѣ и его явленіяхъ самобытнаго значенія: міръ для него отчужденъ отъ Бога, но сознаетъ свое отчужденіе и въ тоже время стремится опять войти въ единеніе съ Всевышнимъ. Художнику надлежало выразить это стремленіе къ примиренію земнаго и бреннаго, съ духовнымъ и вѣчнымъ.

Еще въ первыхъ художественныхъ упражненіяхъ христіанъ выказывалось это противорѣчіе, но мы видѣли также, что оно выражалось пока только въ чисто внѣшней формѣ. При дальнѣйшемъ развитіи, собственно

*) Какъ напр. въ баптистеріи въ Пармѣ. — (Прим. англ. изд.).

христіанскаго искусства, недостаточно уже было одной лишь, болѣе или менѣе произвольной символики: требовалось чтобы самое изображеніе, въ тоже время было и символомъ, и представляло содержаніе.

Тутъ прежде всего приходилось творящему художнику, съ большей опредѣленностію проявлять своеобразность личнаго характера. Только внутреннимъ сознаніемъ, онъ могъ дойти до яснаго понятія о упомянутомъ отношеніи матеріи къ вѣчному духу; только когда изображеніе вытекало изъ самостоятельнаго взгляда на предметъ, для него стало возможнымъ свободное выраженіе духовнаго содержанія.

Такимъ образомъ опять была отодвинута на долгое время для искусства, конечная цѣль его совершенства и лишь послѣ различныхъ періодовъ развитія, цѣль эта могла быть достигнута. Предварительно должно было проявиться исключительно самобытное, субъективное направленіе, дабы указанный разрывъ ярче могъ выясниться, прежде нежели приступлено было къ примиренію противорѣчій. Это новое субъективное направленіе является въ связи съ стилемъ, который въ сущности согласуется, и по духовному стремленію и по законности, съ стилемъ сѣверной живописи, такъ что его также слѣдуетъ назвать готическимъ. Нѣкоторыя данныя даже указываютъ, что сѣверъ, (гдѣ этотъ стиль развился полустолѣтіемъ раньше), до извѣстной степени содѣйствовалъ его возникновенію въ Италіи; это въ особенности вѣроятно въ отношеніи къ италіянской скульптурѣ, которая нѣсколько раньше чѣмъ живопись, усвоила себѣ формы новаго стиля; съ чѣмъ также можно поставить въ связи вліяніе упомянутаго французскаго царственнаго дома въ Неаполѣ. Вообще однако, это видоизмѣненіе стиля, слѣдуетъ считать туземнымъ явленіемъ, вытекавшимъ изъ подобныхъ духовныхъ началъ какъ на сѣверѣ и потому оно имѣло одинаковыя послѣдствія. Имъ завершается и замыкается, собственно средневѣковая художественная жизнь. Поэтому-то главныя точки, въ которыхъ между собою сходятся италіянски-готическій, съ сѣверно-готическимъ стилемъ, носятъ характеръ не столько внѣшній и матеріальный, сколько духовный; онѣ выказываются въ слѣдующемъ: преимущественно въ статуарно-торжественномъ, строгозаконномъ видообразованіи, стремящемся къ общему и пренебрегающемъ случайнымъ; въ простой, по началамъ своимъ концепціи, не теряющей изъ вида сущности предмета и согласной съ настроеніемъ тогдашняго вѣка. Слѣдовательно Джіотто и Вильгельмъ кёльнскій, легко могли въ отдѣльныхъ случаяхъ весьма близко подойти другъ къ другу, какъ бы далеко ни расходились въ другихъ отношеніяхъ эти двѣ школы, что уже было указано нами выше. Дальнѣйшее послѣдованіе намъ покажетъ, — какимъ образомъ, въ соотвѣтствіе міру внутреннихъ настроеній въ сѣверномъ искусствѣ, здѣсь, въ Италіи, развился цѣлый міръ дѣйствій, который обнималъ въ тоже время также область внутреннихъ настроеній и породилъ замыслы дивнаго величія и полноты. Какъ на внѣшній моментъ, здѣсь слѣдуетъ обратить вниманіе на то, что большія стѣнописныя изображенія съ италіянской готической архитектурою освоились гораздо раньше, чѣмъ съ нѣмецкою. Но именно на этой отрасли основывается все значеніе школы.

§ 101. Мы теперь разсмотримъ слѣдующій періодъ новѣйшаго искусства, въ которомъ преобладающимъ является этотъ новый субъективный взглядъ. Тоскана, эта область Италіи, которой уже принадлежатъ величайшія имена предшествующаго періода, и теперь также занимаетъ первенство въ развитіи этого новаго періода искусства.

Здѣсь мы различаемъ два главныя направленія или двѣ школы; средоточіемъ одной является Флоренція, другой — Сіэна. Различіе между этими двумя направленіями основано преимущественно на слѣдующемъ. У флорентійцевъ и послѣдовавшихъ ихъ манерѣ художниковъ, мы замѣчаемъ своеобразно подвижный и бодрый духъ, такъ что они съ живымъ сознаніемъ вникаютъ въ жизнь и многоразличныя ея явленія и въ полныхъ поэзіи и аллегорическихъ произведеніяхъ, намъ изображаютъ отношенія, существующія между матеріею и духомъ, между предметами подлежащими чувствамъ и сверхъестественными; тогда какъ у Сіенцевъ выказывается глубокое внутреннее чувство, которое не нуждается въ богатыхъ формахъ, а напротивъ, скорѣе придерживается унаслѣдованныхъ типовъ (на сколько условія готическаго стиля это допускаютъ), но преобразовывая и оживляя ихъ благотворной теплотою. И такъ, главныя достоинства въ произведеніяхъ упомянутой первой школы, — полная мыслей композиція и стремленіе передать характеръ; въ послѣдней, — задушевная прелесть въ отдѣльныхъ фигурахъ.

Но слѣдуетъ обратить вниманіе что вышесказанное, лишь въ отдѣльныхъ случаяхъ могло проявиться вполнѣ и рѣшительнымъ образомъ, что отъ внѣшнихъ условій многое могло измѣниться и что оба помянутыя направленія, необходимо должны были оказать вліяніе одно на другое.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Тосканскія школы. — Джіотто *) и его послѣдователи.

§ 102. Въ главѣ того по преимуществу діалектическаго или аллегорическаго направленія, стоитъ Джіотто, сынъ Бондоне, родившійся въ 1276 г.

---

*) О великомъ переворотѣ произведенномъ Джіотто и продолжительномъ вліяніи поданнаго имъ примѣра, упоминали всѣ писавшіе объ искусствѣ историки, не взявъ при томъ ни малѣйшаго сомнѣнія въ его правѣ на славу. Единственный пунктъ въ которомъ эти историки не совсѣмъ согласны, это въопредѣленіи Джіоттова стиля и, свойства и объема сдѣланныхъ имъ нововведеній. Аллегорическое направленіе, которому авторъ придаетъ такой вѣсъ, какъ оно ни замѣчательно само по себѣ, далеко не составляетъ характеристической черты Джіотто, а скорѣе можетъ быть отнесено къ случайному вліянію дружбы его съ Данте

въ Колле, мѣстечкѣ Веспиньянской общины, близъ Флоренціи, умершій въ этомъ городѣ въ 1336 г. Разсказываютъ о томъ, какъ Джіотто съ дѣтства былъ бѣднымъ пастушкомъ; какъ его засталъ Чимабуэ чертившаго овцу на каменную плиту; какъ онъ его увелъ съ собою и наставилъ въ живописи. Современники упоминаютъ о немъ съ величайшей похвалою; самый величайшій изъ нихъ, Данте, вотъ что о немъ говоритъ, въ своей божественной комедіи (Чистилище, XI. 94):

Credette Cimabue nella pittiura
Tener lo campo: ed ora ha Giotto il grido,
Sicchè la fama di colui oscura **).

Дѣятельность его простиралась не на одну только Флоренцію, или области непосредственно прилегавшія къ Тосканѣ. Вся Италія, отъ Падуи и Вероны до Гаэты и Неаполя обязана ему самыми разнообразнѣйшими произведеніями и поощреніемъ; онъ послѣдовалъ даже за папою Климентомъ V въ Авиньонъ, и какъ говорятъ, много писалъ тамъ и въ другихъ городахъ Франціи. Папы и князья, города и значительные монастыри, наперерывъ его удостоивали лестныхъ заказовъ и гордились его работами. Но Джіотто не былъ только живописецъ, его имя упоминается съ честью также въ исторіи зодчества; по его рисункамъ и подъ его наблюденіемъ строилась прекрасная

и къ настроенію умовъ въ тогдашній вѣкъ. Вообще слѣдуетъ замѣтить, что въ сущности аллегоріи можетъ служить характеристическимъ признакомъ, строго говоря, только эпохи, но не одного лица, такъ-какъ систематическое и условленное олицетвореніе, по необходимости составляетъ послѣдовательный результатъ общихъ понятій и общаго уровня образованія. Изобразительное искусство, которое съ разу становится понятнымъ (пока оно подражательно), никакъ не отказалось бы отъ подобнаго преимущества въ пользу произвольныхъ формъ, еслибы послѣднія до извѣстной степени, не замѣняли природы. Возвращаясь къ тѣмъ качествамъ, которыя повидимому составляли главныя характеристическія черты у Джіотто, мы замѣчаемъ что его композиціи отличаются отъ произведеній его предшественниковъ, преимущественно, — введеніемъ взятыхъ съ природы побочныхъ моментовъ и выраженій; богатствомъ и глубиною расположенія, почти на «новый манеръ» *); драматическимъ интересомъ въ группахъ и вообще, пренебреженіемъ уставнаго и рабскаго стиля предшествовавшихъ художниковъ. Послѣднее обстоятельство отчасти слѣдуетъ приписать (какъ удовлетворительно доказалъ Kugler въ изслѣдованіи о личномъ характерѣ Джіотто, Hist. Forsch. II. p. 55), совершенному въ то время отсутствію, суевѣрнаго фанатизма. Точно такъ и въ менѣе важныхъ своеобразностяхъ, выказывается рѣшительная противоположность съ предшествовавшими пріемами. Вмѣсто «мертвенно пристальнаго» взгляда у фигуръ въ произведеніяхъ прежнихъ живописцевъ, мы видимъ неестественно длинные полу-закрытые глаза; вмѣсто темнаго византійскаго цвѣта лица, нѣжный почти блѣдный колоритъ. — Но, мы не хотимъ предварить справедливыя замѣчанія автора о другихъ особенностяхъ Джіоттовой манеры.

Блѣдный колоритъ, самое неудачное изъ его нововведеній, тѣмъ болѣе что онъ продержался у Флорентійцевъ еще сто слишкомъ лѣтъ послѣ него. Леонъ Баттиста Альберти (De Pictura; Della Statua, lib. II), въ XV вѣкѣ, сожалѣетъ, повидимому, о преобладаніи этой манеры, судя по его замѣчанію, — что лучше бы было для искусства, еслибы бѣлая краска, продавалась дороже драгоцѣнныхъ камней.

(Прим. англ. издателя.)

**) Т. е. Чимабуэ полагаетъ что онъ въ живописи первый, но вотъ, явился Джіотто и слава перваго затмилась.

---

*) Подъ «Новымъ манеромъ» Вазари разумѣетъ ту степень совершенства въ искусствѣ, которую мы видимъ въ произведеніяхъ Рафаэля, Тиціана и пр.

готическая колокольня и первоначальный фасадъ флорентійскаго собора *); кромѣ того онъ занимался съ большимъ успѣхомъ также ваяніемъ, не только рисунки къ скульптурамъ украшающимъ колокольню, но большой части составлены имъ, но многія даже изваяны его рукою.

Изъ Джіоттовыхъ работъ многія уже не существуетъ, а изъ уцѣлѣвшихъ, подлинныхъ, отмѣчены его подписью только весьма незамѣчательныя вещи. Сперва обратимъ вниманіе на тѣ произведенія, которыя служатъ свидѣтельствомъ развитія помянутаго своеобразнаго воззрѣнія. Тутъ преимущественно слѣдуетъ имѣть въ виду, какимъ образомъ относилась великая поэма Данте къ художественнымъ стремленіямъ вѣка, — на сколько въ ней выражалось, могучими чертами, аллегорическое воззрѣніе; — на сколько то обобреніе, съ которымъ она была встрѣчаема и распространяема, послужило къ дальнѣйшему питанію помянутаго направленія. Есть даже отдѣльныя художественныя произведенія, предметы которыхъ почерпнуты непосредственно изъ этой поэмы.

§ 103. Къ числу послѣднихъ, принадлежитъ одно изъ самыхъ замѣчательнѣйшихъ произведеній Джіотто, находящееся, у с. Франциска въ Ассизи, въ нижней церкви, надъ гробомъ с. Франциска **). Въ четырехъ треугольныхъ поляхъ крестоваго свода представлены три обѣта францискаскаго ордена (нищета, цѣломудріе и послушаніе), и прославленіе с. Франциска. Въ изображеніи перваго обѣта «нищеты», Джіотто положительно слѣдовалъ аллегоріи поэта, который въ одиннадцатой пѣсни Рая, въ 58 и слѣд. стихахъ, о с. Францискѣ говоритъ:

Che per tal donna giovinetto in guerra
Del padre corse, a cui, com' alla morte,
La porta del piacer nessun disserra:
E dinanzi alla sua spiritual corte,
Et coram patre le si fece unito,
Poscia di dì in dì l'amò più forte.
Questa privata del primo marito,
Mille e cent' anni e più, dispetta e scura
Fina a costui si stette senza invito:
. . . . . .
Ma perch' io non proceda troppo chiuso.
Francesco e Povertà per questi amanti
Prendi oramai nel mio parlar diffuso.
La loro concordia, e i lor lieti sembianti,
Amore e maraviglia, e dolce sguardo
Faceano esser cagion de' pensier santi ***).

*) Величественное символическое украшеніе этого разобраннаго, въ 1588 г. еще до его окончанія фасада, описано у E. Forster, статьи и пр. стр. 152 и сл.

**) Подробнѣе описано у W. въ Tab. Kunstbl. 1821. № 44 и 45. — Очерки у Fea: Descrizione della basilica di S. Francesco d'Assisi.

***) Тогда онъ еще былъ юношею, онъ уже спорилъ съ отцомъ за женщину, отъ которой, какъ отъ смерти, люди затворяютъ врата радости; и обручался съ нею передъ духовнымъ соборомъ и она становилась ему съ каждымъ днемъ дороже. Лишившись перваго возлюбленнаго, она слишкомъ тысячу-сто лѣтъ оставалась презираемою и забытою, до настоящаго ея жениха.... Но не хочу продлить темную рѣчь. Францискъ и Бѣдность, — та чета, о которой я вамъ говорилъ загадочнымъ словомъ. Ихъ согласіе, ихъ радостныя лица, ихъ любовь и чудеса и ласковый взглядъ, въ каждомъ возбуждаютъ благоговѣйное чувство.

Эту самую аллегорію изобразилъ Джіотто, но съ прибавленіемъ богатыхъ прикрасъ. Нищета представлена въ образѣ женщины, которую І. Христосъ обручаетъ съ с. Францискомъ; она стоитъ въ терніи, на переднемъ планѣ два мальчика, издѣвающіеся надъ нею; по обѣимъ сторонамъ группы ангеловъ въ качествѣ свидѣтелей при священномъ дѣйствіи. Слѣва ангелъ подводитъ юношу, который (слѣдуя примѣру святаго), отдаетъ съ себя одежду нищему. Справа также ангелъ призываетъ богатыхъ и знатныхъ, которые съ гордостію отворачиваются. — Другія изображенія повидимому изобрѣтены самимъ Джіотто. «Цѣломудріе» представлено въ образѣ дѣвы, сидящей въ крѣпкомъ замкѣ, окруженномъ зубчатыми стѣнами, которой поклоняются ангелы. На переднемъ планѣ представленъ мужъ, котораго ангелы «омываютъ водою чистою», въ знакъ духовнаго очищенія, Чистота и Твердость привѣтствуютъ его; кругомъ стоятъ для защиты крѣпости, толпы воиновъ одѣтыхъ въ латы; съ одной стороны с. Францискъ приводитъ мірянъ и духовныхъ, съ другой Покаяніе, въ одеждѣ пустынника прогоняетъ Земную Любовь и Нечистоту. — Изображеніе «Послушанія», не такъ ясно и теряется уже нѣсколько въ произвольной символикѣ. — Въ четвертомъ изображеніи представленъ с. Францискъ въ золототканномъ діаконскомъ облаченіи *), сидя на богатомъ тронѣ, съ крестомъ и орденскимъ уставомъ въ рукахъ. По обѣимъ сторонамъ святаго, многочисленный сонмъ ангеловъ, прославляющій пѣніемъ и музыкою подвиги этаго святаго. Судя по преданію, всѣ эти изображенія были сочинены Джіоттомъ сообща съ Данте, съ которымъ онъ былъ въ дружескихъ отношеніяхъ и который будто бы приходилъ съ того свѣта, дабы ему внушить во время сна идеи къ этимъ изображеніямъ.

Во Флоренціи, въ залѣ дворца дэль Подеста, Джіотто изобразилъ республику въ образѣ судьи, сидящаго со скипетромъ въ рукѣ, съ вѣсами правосудія надъ головою и съ добродѣтелями по сторонамъ; — силою, мудростію, правосудіемъ и умѣренностію. **)

Для прежней церкви с. Петра въ Римѣ, Джіотто выполнилъ знаменитую мозаику Навичеллы, также основанную на аллегоріи. Она изображаетъ корабль на взволнованномъ морѣ, съ учениками Господа, противъ которыхъ ожесточаются вѣтры въ образѣ человѣческихъ фигуръ ***); вверху праотцы, ободряющіе плывущихъ. По древнехристіанской символикѣ корабль означаетъ

---

*) Онъ прожилъ вѣкъ свой въ чинѣ діакона, отказавшись изъ смиренія принять священство.

**) Вазари разсказываетъ что Джіотто написалъ въ часовнѣ того же палацца дэль Подеста, портреты Данте, Брунэто Латини, Корсо Донати и другихъ. Онъ говоритъ объ этихъ произведеніяхъ какъ о первыхъ удачныхъ попыткахъ въ портретной живописи послѣ возрожденія искусства. Фигуры были закрашены или забѣлены, вѣроятно вскорѣ послѣ ихъ окончанія, когда восторжествовали политическіе враги Данте и его партій. Долго питали надежду отчистить эти замѣчательныя произведенія и въ различныя времена были сдѣланы разнаго рода попытки, но безуспѣшно, пока наконецъ, покойнымъ Мр. Ричардъ Энри Уайлдъ изъ сѣверной Америки, Мру. Сэмуръ Кейркопъ и Мру. Орби Бетси (Wilde, Kirkup, Bezzi) не довелось стать виновниками реставраціи этой многоцѣнной старины. Закраска была снята въ Іюлѣ 1840 г. и портреты найдены въ хорошемъ состояніи. — (Прим. англ. изд.)

***) Скорѣе демоновъ — (Прим. Англ. изд.)

церковь. На переднемъ планѣ справа стоитъ І. Христосъ, зиждитель церкви, въ твердой осанкѣ, извлекающій Петра изъ воды. На противоположной сторонѣ слѣва, сидящій въ спокойномъ ожиданіи рыбакъ, выражаетъ упованіе церкви. Эта мозаика перенесена была часто съ одного мѣста на другое и подвергалась при томъ различнымъ реставраціямъ, такъ что почти одну только композицію можно считать произведеніемъ Джіотто. (Рыбакъ и несущіяся по воздуху фигуры, въ теперешнемъ ихъ видѣ, произведеніе Марчелло Провенцалэ). Въ настоящее время Навичелла служитъ украшеніемъ предсѣнія нынѣшняго храма с. Петра въ Римѣ.

Въ Неаполѣ въ маленькой церкви Инкоронаты, Джіотто (?) изобразилъ семь Таинствъ.*) Въ этихъ картинахъ не выступаетъ уже болѣе, собственно аллегорическій элементъ, при которомъ, для связи между изображеніемъ и его содержаніемъ, главнымъ образомъ требуется напряженное мышленіе; въ нихъ представлены дѣйствительныя обстоятельства жизни, въ сочетаніи которыхъ, опять таки выражается болѣе глубокая мысль. Онѣ обнимаютъ всю жизнь человѣка, съ ея радостями и печалями и въ тóже время указываютъ на постоянное отношеніе его къ высшему существу и также на средства которыя церковь предлагаетъ человѣку для освященія земнаго его бытія и очищенія себя отъ грѣховъ. Эти картины занимаютъ одно изъ квадратныхъ полей готическаго крестоваго свода, между тѣмъ какъ по два изображенія приходятся на каждое изъ треугольныхъ полей свода; на послѣднемъ, въ видѣ осьмой картины, прибавлено аллегорическое изображеніе церкви. Объ этихъ картинахъ, которыя по большой части хорошо сохранились, мы поговоримъ далѣе (въ § 106).

Къ послѣднеупомянутому направленію относятся также многочисленные рельефы и статуи, которые Джіотто сочинилъ для трехъ нижнихъ отдѣленій сооруженной имъ колокольни во Флоренціи. Эти также работы составляютъ большой, глубоко продуманный циклъ, представляющій исторію развитія человѣческаго образованія.— Подобная же связь существовала въ цѣломъ картинномъ убранствѣ, которымъ Джіотто украсилъ фасадъ флорентійскаго собора, но уничтоженномъ просвѣщеннымъ варварствомъ позднѣйшихъ вѣковъ. **)

§ 104. Отъ собственно историческихъ изображеній, исполненіе которыхъ приписываютъ Джіотто, сохранилось не много; въ новѣйшее время ихъ по большой части признали за работы другихъ. Прежде всего слѣдуетъ намъ обратить вниманіе на произведеніе молодости Джіотто: на построенную въ 1303 г. и расписанную имъ, съ участіемъ одного или нѣсколькихъ помощ-

---

*) Эти изображенія подробнѣе описаны въ Куглеровомъ Museum, 1835, п. 43 и 44. —Въ очеркахъ изданы они Станисл. Алоэ: les peintures de Giotto dans l'église de l'Incoronata à Naples. Berlin 1843. Относительно причинъ, по которымъ новѣйшіе изслѣдователи, не признаютъ рѣшительно Джіотто выполнителемъ, ни этихъ, ни тѣхъ немногихъ работъ, которыя ему съ достовѣрностію могутъ быть приписываемы въ Неаполѣ, ср. Crowe и Cavalcaselle I. 327. Авторомъ „семи таинствъ" считаютъ нѣкого Robertus de Oderisio de Napoli, какъ онъ себя называетъ на одномъ распятіи въ ц. с. Франц. Ассисскаго въ Эболи.

**) E. Förster's Beiträge, стр. 155 и сл.; 152.

никовъ, вѣроятно въ послѣдовавшихъ годахъ, часовню Мадонны dell' Арена въ Падуѣ *). Эти работы попорчены, но только отчасти подправлены, (исключая тѣхъ которыя находятся въ клиросѣ, гдѣ еще нѣсколько сохранилась только Богоматерь питающая Младенца); но онѣ чрезвычайно важны, какъ одно изъ самыхъ раннихъ и значительныхъ произведеній новаго направленія. Въ 42 прекрасно обрамленныхъ картинахъ, расположенныхъ въ трехъ большихъ рядахъ вдоль по стѣнамъ, представлена жизнь Пр. Дѣвы, начиная съ жизни ея родителей, до ея увѣнчанія. Фонъ на простомъ арочномъ сводѣ синій, усѣянный золотыми звѣздами, между которыми видны головы. I. Христа, Богоматери, пророковъ и Христовыхъ предковъ; вверху клиросной арки изображенъ I. Христосъ окруженный сонмомъ ангеловъ. Съ этими священными сценами и фигурами связаны знаменательные намеки на нравственное положеніе человѣка. Нижнія части боковыхъ стѣнъ содержатъ въ медальонахъ, сѣрымъ цвѣтомъ по сѣрому, аллегорическія фигуры добродѣтелей и пороковъ; (первыя въ идеально женскомъ, послѣдніе, по большой части въ образѣ мужескихъ фигуръ); на стѣнѣ входа большое изображеніе страшнаго суда. Здѣсь также какъ въ аллегорическихъ изображеніяхъ, Джіотто являетъ себя замѣчательнымъ нововводителемъ. Множество моментовъ изъ священной исторіи либо имъ самимъ впервые представлены, либо подуманы въ совершенно новомъ характерѣ. Онъ часто обставливаетъ сюжеты многочисленными, болѣе или менѣе соприкосновенными, побочными фигурами и имъ придаетъ такимъ образомъ большую естественность и наглядность. Такъ между прочимъ, тамъ гдѣ Іоакиму во время его сна, является ангелъ, съ боку вставлены два пастуха смотрящіе съ благоговѣйнымъ страхомъ на явленіе; въ изображеніи бѣгства въ Египетъ, святое семейство сопровождаемо прислужникомъ и еще тремя лицами; въ воскресеніи Лазаря, въ соотвѣтствіе другъ другу поставлены позади I. Христа, по одну сторону — ученики его, по другую—изумляющійся народъ; въ бичеваніи, истязатели составляютъ полную группу, впереди которой стоитъ на колѣняхъ молодой наругатель, справа книжники. Это приближеніе къ дѣйствительности принимаетъ подъ часъ характеръ выходящій изъ предѣловъ высшаго церковнаго стиля; какъ на пр. въ картинѣ молящейся с. Анны, гдѣ въ смежной комнатѣ сидитъ прислужница за пряслицею. Однако подобное обстановленіе сюжетовъ, само по себѣ едвалибы подвинуло искусство, еслибы оно не было сопряжено, въ самой сильной степени съ существеннымъ условіемъ всякой исторической живописи, т. е. съ даромъ выразить высшія нравственныя чувства, оживить не только отдѣльныя части, но всю композицію и доставить такимъ образомъ наглядную и вѣрную идею о совершающемся дѣйствіи. Въ этомъ отношеніи Джіотто является въ тоже время созидателемъ и завершителемъ. Нѣкоторыя священныя событія, можетъ быть никѣмъ послѣ него, не были такъ удачно переданы, хотя многія отдѣльности у Джіотто по выполненію еще очень слабы. Въ Вполеемскомъ изображеніи, при относительно малооживленныхъ движеніяхъ, мы видимъ выраженіе глубочайшей скорби и ужаса въ

*) Ср. въ Kunstblatt 1837, стр. 241, 354, 365, 377 и сл. E. Förster, трактатъ: Giotto, и рецензію на сочиненіе маркиза Selvatico: Sulla capellina degli Scrovegni, etc.

женскихъ лицахъ и адскую злобу у убійцъ. Вышеупомянутое воскресеніе Лазаря, при неизбѣжныхъ условіяхъ тогдашняго стиля, можно поистинѣ назвать образцовымъ произведеніемъ; Марѳа и какой-то старецъ держатъ обвитое еще тѣло, тогда какъ Марія уже лежитъ у ногъ Спасителя, изрекающаго съ подъятой правой рукою, могучее животворящее слово. Точно такъ положеніе въ гробъ, по выбору мотивовъ не превзойдено ни однимъ изъ позднѣйшихъ изображеній того же предмета: сокрушенныя скорбію, сидятъ на землѣ святыя жены, поддерживая тѣло Спасителя; Іоаннъ готовъ еще разъ припасть къ усопшему, Божія Матерь въ послѣдній разъ лобызаетъ съ замирающимъ сердцемъ своего сына; кругомъ стоятъ прекрасной группою другіе близкіе умершему. Страшный судъ затò, не представляетъ въ цѣломъ того разнообразія въ выраженіяхъ, котораго мы въ правѣ ожидать отъ Джіотто, хотя и здѣсь выказываются превосходные мотивы и совершенно новый (вѣроятно), взглядъ на этотъ предметъ. Во всякомъ случаѣ эта часовня въ совокупности составляетъ художественное цѣлое, съ которымъ не многое въ этомъ родѣ можетъ сравниться.

§ 105. Другое историческое произведеніе Джіотто составляетъ рядъ небольшихъ картинъ на доскахъ, которыми нѣкогда были украшены шкафы въ ризницѣ ц. с. Кроче во Флоренціи *). Въ нихъ представлены въ соотвѣтствіе другъ другу, событія изъ жизни І. Христа и житія с. Франциска; — уподобленіе, которое объясняется единственно восторженнымъ уваженіемъ къ этому святому, въ которомъ (въ то время, признавали втораго ангела изъ Апокалипсиса). Такимъ образомъ и въ этихъ также историческихъ картинахъ, лежитъ особенное отношеніе, обличающее опять, свойственное этому художнику основное направленіе. Всѣхъ картинъ первоначально было 26; лишь 20 изъ нихъ находятся въ собраніи флорентійской академіи; двѣ менѣе важныя въ берлинскомъ музеѣ, а четыре въ рукахъ у частныхъ лицъ.

Мы представляемъ здѣсь въ параллельномъ порядкѣ, отдѣльныя моменты этихъ изображеній, хотя соотношеніе между ними, не вездѣ одинаково видно **).

---

*) Kuhbeil, студіи по древнефлорентійскимъ мастерамъ Т. V — X. — Riepenhausen, исторія живописи. II. Т. 3—8.

**) Авторъ повидимому заимствовалъ описаніе этихъ предметовъ изъ „Richa, Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine"; № 13 перваго ряда, и №№ 6, 9 и 13 втораго, тѣ четыре картины о которыхъ неизвѣстно, гдѣ онѣ находятся. Такъ какъ первоначально всѣхъ ихъ было только 26, можно думать что, находящіяся въ берлинск. музеѣ двѣ картины, именно оба №№ 13; потому что сюжетъ одной изъ нихъ Сошествіе Св. Духа. Другая представляетъ чудо совершенное с. Францискомъ послѣ его смерти: тутъ возникаетъ нѣкоторое сомнѣніе, дружка ли эта картина къ той? Если же такъ, то Richa не точно передалъ сюжетъ, что довольно правдоподобно, судя потому что № 11 втораго ряда, находящійся донынѣ во Флоренціи, также не вѣрно описанъ.

Уже выше было указано какъ мало соотвѣтствовали другъ другу, противопоставляемые одни другимъ предметы изъ ветхаго и новаго завѣтовъ. Въ слѣдующей таблицѣ эта несоотвѣтственность еще замѣтнѣе, достаточно будетъ одного или двухъ примѣровъ

1. Посѣщеніе Богородицы. Въ одномъ изданіи Библіи для бѣдныхъ, въ которой находится этотъ предметъ, — (вспомнимъ что изображенія этихъ книгъ — воспроизведены съ средневѣковыхъ раскрашенныхъ рукописей), — въ соотвѣтствіе ему представлены, Моисей посѣщаемый Іоѳоромъ и Левитъ посѣщающій своего тестя. С. Францискъ навѣщаетъ сво-

Жизнь І. Христа.

1. — Посѣщеніе Елисаветы Божіей Матерью.
2. — Рождество І. Христа.
3. — Поклоненіе волхвовъ.
4. — Обрѣзаніе.
5. — Состязаніе съ книжниками.
6. — Крещеніе Христово.
7. — Преображеніе.
8. — Тайная вечеря.
9. — Распятіе.
10. — Воскресеніе Христово.
11. — Явленіе І. Христа Маріямъ.
12. — Ѳома, осязающій язвы І. Христа.
13. — Сошествіе Св. Духа.

Житіе с. Франциска.

1. — С. Францискъ слагаетъ съ себя одежду въ присутствіи епископа и возвращаетъ ее своему отцу.
2. — Іисусъ Младенецъ является святому въ канунъ праздника Рождества Христова.
3. — С. Францискъ поддерживаетъ падающее зданіе Латерана, (по видѣнію папы).
4. — С. Францискъ представляетъ на колѣняхъ папѣ уставъ своего ордена.
5. — С. Францискъ защищаетъ свой уставъ.
6. — С. Францискъ проповѣдуетъ передъ султаномъ.
7. — С. Францискъ возносимый на огненной колесницѣ.
8. — С. Францискъ принимающій язвы Господни.
9. — Воскресеніе мертваго святымъ Францискомъ.
10. — С. Францискъ является собравшейся братіи.
11. — Подобное предъидущему изображеніе, въ которомъ однако монахи отъ страха повержены долу.
12. — Одинъ изъ братіи съ благоговѣніемъ разсматриваетъ язвы на тѣлѣ лежащаго на катафалкѣ святаго.
13. — Одинъ повѣсившійся, какъ другой Іуда, послѣдователь святаго.

Изъ картинъ находящихся на нижней части стѣнъ въ верхней церкви с. Франциска въ Ассизи, въ которыхъ какъ мы уже упомянули выше, изобра-

---

его духовнаго отца, который принимаетъ его съ радостію и привѣтствуетъ его съ обѣтомъ возрожденія.

3. Волхвы (цари), руководимые знаменіемъ, приносятъ радостно поклоненіе Тому, кто по ихъ вѣрѣ избранъ освободить свой народъ. — Папа, (царь), со смиреніемъ внимаетъ внушенію получаемому имъ въ сновидѣніи, поддерживать падающую власть церкви.

6. Искупитель принимаетъ крещеніе отъ Іоанна. — С. Францискъ домогается мученическаго вѣнца, (крещенія кровью), отъ руки султана но его не удостоиваютъ этой чести, вслѣдствіе избытка времени и настойчивости съ его стороны (см. житіе с. Фр. С. Бонавентуры).

Необходимо замѣтить, что эти противопоставленія, которыя авторъ повидимому приписываетъ художнику и приводитъ въ доказательство настроенія послѣдняго къ намекамъ, съ гораздо большей правдоподобностію можно отнести къ монашескимъ вымысламъ того времени.—

(Прим. англ. издателя.)

жены событія изъ жизни этого святаго, нѣкоторыя, — (начиная съ той сцены гдѣ сотникъ изъ Челано угощаетъ с. Франциска, до перенесенія тѣла святаго Фр. въ Ассизи), — не безъ основанія признаются за работы Джіотто, хотя противъ такого мнѣнія многіе сильно возстаютъ *). Въ трапезной и. с. Кроче во Флоренціи, на одной стѣнѣ изображена большая Тайная Вечеря; предметъ которой часто встрѣчается въ трапезныхъ, дабы монахи постоянно имѣли передъ глазами эту святѣйшую вечерю любви. Это произведеніе, исполненное величія и торжественности, до новѣйшихъ временъ приписываемо было Джіотто, но въ настоящую пору, основательность этаго мнѣнія оспариваютъ **). — Объ исторіи Іова, которая исполнена въ пизанскомъ кампо санто какъ полагаютъ Джіотто, но положительно принадлежащей позднѣйшему мастеру, мы поговоримъ въ послѣдствіи.

Въ числѣ прочихъ, менѣе достовѣрныхъ Джіоттовыхъ работъ ***), заслуживаетъ вниманіе одно изъ тѣхъ колоссальныхъ, писанныхъ распятій, которыя въ тогдашнее время составляли необходимую принадлежность каждой церкви. Оно находится въ проходѣ передъ ризницею и. Санта Кроче во Флоренціи и въ сравненіи съ другимъ распятіемъ, (приписываемымъ Маргаритонѣ изъ Ареццо), въ самой ризницѣ, если не работа Джіоттовой руки, все-таки важно въ отношеніи къ новому направленію школы. Маргаритонѣ написалъ тѣло Спасителя еще по большой части на византійскій манеръ, съ анатомической жосткостію, зеленоватымъ колоритомъ и окоченѣло-условной головою; — въ этомъ распятіи напротивъ, моделлировка и колоритъ несравненно естественнѣе и голова носитъ дѣйствительное и точное выраженіе перенесенныхъ страданій.

Менѣе замѣчательны чѣмъ приведенныя выше работы, не многія существующія напрестольныя иконы Джіоттовой руки, не смотря на то что двѣ изъ таковыхъ отмѣчены именемъ самаго мастера. Одна изъ нихъ представляетъ вѣнчаніе Б. Матери, а на половинкахъ, святыхъ и играющихъ на инструментахъ ангеловъ; въ С. Кроче во Флоренціи (въ капеллѣ Барончелли или Джіуньи) †); другая, Б. Матерь съ святыми и ангелами на боковыхъ доскахъ; — прежде въ и. с. Марія дельи Анджели близъ Болоньи. Середняя доска этой иконы, носящая подпись мастера, находится за галереѣ Брера въ Миланѣ, а створы въ Пинакотекѣ въ Болоньи ††). Въ этихъ картинахъ предметъ не позволялъ живописцу выказать самыя высокія и свое-

---

*) Tüb. Kunstbl. 1827. п. 42. Два очерка у Riepenhausen, Gesch. der Malerei II. 11 и 12.

**) v. Rumohr Ital. Forsch. II. стр. 70. — Противники: F. Förster въ Berliner Museum, 1833, п. 15. стр. 117; и E. Förster, Beiträge etc. стр. 137. Прим. — Тайную вечерю гравировали Lasinio и Ruscheweyh.

***) Положительно не его работы, евангелисты и отцы церкви, въ Сан'Джованни Эванджелиста въ Равеннѣ, (въ боковомъ придѣлѣ слѣва), писанные вѣроятно сто лѣтъ послѣ Джіотто, впрочемъ хорошимъ флорентійскимъ мастеромъ.

†) Очерки у D'Agincourt, въ пр. м. Таб. 114 и. 4. 5. — E. Förster, Beiträge, Bl. IV.

††) Catalogo dei quadri, che si conservano nella Pinacoteca della P. Accademia delle belle arti in Bologna, p. 80.

образныя стороны своего таланта. Другія иконы священнаго содержанія, — остатки прежней алтарестольной сѣни главнаго престола храма С. Петра въ Римѣ, — въ настоящее время хранятся въ тамошней ризницѣ. Виновникъ этихъ работъ, кардиналъ Стефанески между прочимъ поручилъ Джіотто разписовать рукопись, — житіе с. Георгія, — дѣяніями этого святаго и многими событіями изъ жизни папы Целестина V. Эта замѣчательная рукопись доселѣ хранится въ архивахъ храма с. Петра [*]).

§ 106. Если мы разсмотримъ особенности пошиба этихъ произведеній, прежде всего мы увидимъ что византійскій стиль совершенно оставленъ. Въ нихъ теперь обнаруживается своеобразная гибкость движеній, доведенная иногда даже до изысканной манерности особенно въ мягкихъ и вытянутыхъ въ длину складкахъ одѣяній. Эта своеобразность составляетъ характеристичный признакъ всего періода, въ которомъ представителемъ одного направленія, какъ мы видѣли, былъ Джіотто. Типически повторяясь постоянно, она измѣняется лишь особенностями каждаго выдающагося мастера. И такъ какъ вездѣ въ мѣрныхъ формахъ драпировки, выдержанной въ строгомъ стилѣ, обнаруживается архитектоническое начало, мы въ правѣ помянутый типъ поставить въ тѣсной связи съ готической архитектурою, тѣмъ болѣе что онъ совершенно соотвѣтствуетъ ея характеру и съ нею вмѣстѣ возникаетъ и исчезаетъ. У Джіотто, головы изображаемыхъ имъ фигуръ, часто даже представляютъ извѣстную, повторяющуюся типическую формацію, которую нельзя безусловно назвать красивою: глаза обыкновенно очень длинны и промежутокъ между ними узокъ. Отъ той мягкости и прелести которыя на пр. у Дуччіо повидимому предвѣщали близкое совершенство идеальныхъ формъ, Джіотто повелъ искусство совершенно по другимъ путямъ. Въ новосозданныхъ имъ твореніяхъ, которымъ не послужило основаніемъ никакое древнее преданіе, главной его цѣлью было, не столько красота, сколько наглядная передача характера. При всемъ томъ въ его картинахъ мѣстами встрѣчаются много прелестныхъ головокъ, и всѣ части композиціи всегда расположены прекрасно; а гдѣ нужно, даже въ своеобразно торжественной, безпритязательно-гармонической манерѣ. Послѣ того какъ исчезло древнее искусство, здѣсь впервые опять является законновыработанное чувство къ красивому распредѣленію предметовъ по пространствамъ, которое Джіотто сумѣлъ согласовать съ оживленіемъ общаго. Правда, выполненіе въ подробностяхъ по большой части сплошь поверхностно и эскизно, можетъ быть потому что особенными художественными цѣлями живописца не соотвѣтствовала бо́льшая законченность отдѣлки. Связывающее вещество которое онъ употреблялъ при наведеніи красокъ, жиже и менѣе вязко, чѣмъ бывшее дотолѣ въ ходу и позволяло бо́льшую свободу руки, притомъ оно и мало потемнѣло.

---

*) Мы не распространимся о другихъ картинахъ въ разныхъ галереяхъ, приписываемыхъ Джіотто, потому что лишь небольшое число изъ нихъ критикою признано за подлинныя.— По одному сообщенію у E. Förster (Kunstbl. 1838, № 3). можно надѣяться что рядъ стѣнныхъ картинъ Джіотто въ залѣ капитула у Санъ'Антоніо въ Падуѣ, со временемъ будетъ освобожденъ отъ покрывающей ихъ доселѣ извести. Ср. впрочемъ Crowe и Cavalcaselle I. 291 и сл.

Высочайшею заслугою Джіотто останется, какъ нами уже сказано было по поводу фресокъ въ Падуѣ, что онъ ввелъ въ искусство множество совершенно новыхъ предметовъ, съумѣлъ найти и представить духовную и живую сторону дѣйствій и положеній и ее передать, какъ никакой художникъ христіанской поры до него. Другой и едвали менѣе важный элементъ у него, способность передать характеръ предмета; въ этомъ отношеніи онъ достигъ такой степени искусства, что современниковъ его приводила въ изумленіе эта именно, невидавшая дотолѣ живость въ его изображеніяхъ. (Не многочисленные писанные имъ портреты, носятъ въ себѣ внутреннее ручательство за сходство съ природою; въ одной снятой со стѣны фрескѣ—находящейся теперь въ Латеранской церкви, – въ которой представленъ Бонифатій VIII между двумя духовными лицами, возвѣщающій о юбилеѣ, черты папы выражаютъ замѣчательное соединеніе хитрости и твердости, съ важными формами; также портретъ Данта, недавно открытый на одной стѣнѣ въ дворцѣ подесты во Флоренціи, проникнутъ глубокимъ чувствомъ. Но замѣчательнѣйшими свидѣтельствами этого элемента въ его (или современномъ ему) искусствѣ, служатъ выше упомянутыя изображенія таинствъ въ Инкороната въ Неаполѣ. Мы видимъ тамъ не только живо представленныя головы, но въ тоже время, до того натурально переданныя положенія, что ихъ какъ будто совершенно ясно видишь передъ глазами. Мы опишемъ нѣкоторыя изъ этихъ изображеній, дающія понятіе о характерѣ Джіоттовой манеры.

Исповѣдь *). — Богатая архитектура флорентійски-готическаго стиля, отчасти открытая. Священникъ, съ важнымъ, весьма выразительнымъ лицомъ сидитъ слушая въ исповѣдальнѣ: передъ нимъ на колѣняхъ стоитъ исповѣдывающаяся съ сокрушеніемъ женщина. Внѣ церкви, справа видны три кающіеся исповѣдника, оставляющіе мѣрными шагами церковь. Головы ихъ закутаны въ черныхъ капишонахъ; руки, ноги и спина обнажены. Они бичуютъ себя по спинѣ; у передняго она въ крови. Вверху, въ углу видны убѣгающіе демоны.

Священство.—Открытыя романскія церковныя зданія. На своей трибуны представлена мозаика: I. Христосъ призывающій къ себѣ двухъ учениковъ; очевидно какъ первообразъ этого таинства. Въ церкви сидитъ папа подъ балдахиномъ, по сторонамъ его нѣсколько духовныхъ лицъ въ облаченіяхъ. Онъ держитъ за руки молодаго робкаго ставленика, готовящагося къ принятію священническаго сана, позади его стоятъ другія духовныя лица и нѣсколько мальчиковъ клирошниковъ. На переднемъ планѣ хоръ изъ десяти пѣвчихъ, поющихъ перетъ налоемъ. Непринужденная поза пѣвчихъ, ихъ напряженіе при пѣніи, различіе голосовъ все это въ этой группѣ представлено самымъ удачнымъ образомъ и съ прелестной наивностію. Вверху слѣва, парящій ангелъ.

Бракъ.—Задній фонъ представляетъ богато изукрашенный коверъ, сверху маленькія статуи амуровъ держащихъ золотыя гирлянды. Противъ ковра, въ серединѣ стоитъ царственная чета; женихъ готовится надѣть кольцо на руку

*) Извѣстнѣе подъ названіемъ—„покаяніе“ (Прим. англ. изд.)

невѣстѣ; позади ихъ стоящій священникъ, соединяетъ руки обоихъ. По древнему преданію, это портреты первостроителей церкви, королевы Іоанны I. и Людовика Тарентскаго; у послѣдняго черты лица напоминаютъ нѣсколько славянскій типъ и борода рыжая, клинообразная; — у невѣсты же весьма тонкое лицо и свѣтлые волосы. Позади королевы стоитъ свита красивыхъ женщинъ, отличающихся прелестнымъ выраженіемъ головъ и граціозною натуральностію позъ. Позади королевина жениха, много духовныхъ лицъ и пр.; далѣе нѣсколько трубачей, трубящихъ съ умори тельнымъ напряженіемъ. Царственная чета стоитъ подъ балдахиномъ, поддерживаемымъ спереди на подпоркахъ двумя рыцарями и вверху котораго по обѣимъ сторонамъ по одному ангелу на воздухѣ. На переднемъ планѣ слѣва, видны скрипачъ — наклоняющій внимательно голову на свой инструментъ и веселый гобоистъ. Около нихъ рыцари и женщины, граціозно отплясывающіе круговую пляску, и пр.

§ 107. Самый замѣчательный изъ учениковъ Джіотто былъ Таддео Гадди, сынъ упомянутаго выше Гаддо Гадди. Онъ родился около 1300 г., воспріемникомъ его при крещеніи былъ Джіотто; цвѣтущая пора его дѣятельности, половина XIV вѣка. Работы этого художника также отчасти свидѣтельствуютъ, что онъ держался главныхъ началъ своего учителя, такъ на пр. въ палатѣ стараго коммерческаго суда (mercanzia vecchia), во Флоренціи, онъ написалъ аллегорію Истины, вырѣзывающей языкъ у Лжи, и рядомъ шестерыхъ членовъ этаго суда. Это произведеніе, (которое теперь уже не существуетъ), не обнаруживаетъ впрочемъ особеннаго художественнаго дарованія къ подобному аллегорическому способу изображенія. — Талантъ Таддео показывается съ болѣе замѣчательной стороны, въ большомъ циклѣ существующихъ еще, чисто историческихъ картинъ, въ которыхъ, съ своеобразной красотою и чистотою выдержано второе указанное нами преимущество Джіотто, — именно, наивная и характеристическая передача дѣйствительности. Это изображенія изъ жизни Богоматери, написанныя на двухъ стѣнахъ часовни Барончелли (нынѣ Джіунья), въ ц. С. Кроче во Флоренціи *); въ нихъ выказывается своеобразное воображеніе, умѣющее преобразить въ прелестную идиллію предметы, предназначаемые для благочестія. Чрезвычайно мило на пр. изображены на картинѣ торжества Б. Матери, женщины, ласкающія новорожденную — потомъ, на другой картинѣ, гдѣ Пресвятая Отроковица поднимается по ступенямъ храма, толпа спѣшащихъ Ей на встрѣчу дѣвъ, между открытыми арками. Весьма замѣчательна по выраженію она изъ малыхъ картинъ, на той стѣнѣ въ которой находятся окна. Тамъ представлены три волхва съ востока на одинокой горѣ, съ которой они изъ-году въ годъ высматривали звѣзду, въ лучахъ которой теперь глазамъ ихъ является младенецъ Іисусъ. Они поклоняются Ему на колѣняхъ: одинъ изъ нихъ защищаетъ глаза свои отъ свѣта; другой, съ протянутою впередъ головою указываетъ вверхъ; третій съ благоговѣніемъ скрестилъ руки на груди. Въ отдѣльностяхъ, правда, меньше твердости и характерп-

*) Всѣ эти изображенія, (за исключеніемъ верхнихъ двухъ на оконной стѣнѣ, Благовѣщенія и Посѣщенія Б. Матери), — гравированы у Лазино въ его собраніи древнихъ флорентійскихъ мастеровъ. Т. XIV—XVII.

стики и въ особенности въ типѣ лицъ, меньше индивидуальности чѣмъ у Джіотто. — Кромѣ этихъ стѣнныхъ изображеній, существуютъ еще разныя небольшія, изящно выполненныя иконы, работы Таддео; нѣкоторыя изъ нихъ находятся въ собраніи флорентійской академіи, другія въ берлинскомъ музеѣ; въ числѣ этихъ замѣчательны особенно, составлявшія нѣкогда небольшой напрестольникъ и носящія имя художника и число 1334 года. — Одна рукопись извѣстнаго speculum salvationis, въ арсенальской библіотекѣ, въ Парижѣ, содержитъ 160 слегка протушованныхъ рисунковъ перомъ, напоминающіе въ многихъ отношеніяхъ, манеру Таддео и отличающіеся простотою и достоинствомъ композиціи, граціозными мотивами и полуманернымъ и твердымъ выполненіемъ. Въ головахъ выказывается тонкій индивидуальный отпечатокъ *).

Своеобразное чувство которое Таддео вложилъ въ изображеніяхъ событій изъ жизни Б. Матери, не могло не возбудить подражанія. Такъ, въ одной часовнѣ ризницы ц. с. Кроче, на одной изъ боковыхъ стѣнъ, представлены тѣже предметы въ соотвѣтствующемъ порядкѣ, а на противоположной стѣнѣ, исторія Маріи Магдалины, въ подобномъ же расположеніи **). И здѣсь композиціи превосходны, (въ особенности во второмъ циклѣ, посвященіе I. Христомъ Маровы и Маріи); въ выполненіи однако, при замѣчательной мягкости и прелести, мы не находимъ того тонкаго чувства, которое такъ привлекательно въ произведеніяхъ Таддео; по этому едвали основательно прежнее мнѣніе, что это работы помянутаго мастера.

Въ подобномъ же родѣ, Анджіоло Гадди, сынъ и ученикъ Таддео, представилъ жизнь Б. Матери въ обширномъ циклѣ стѣнныхъ изображеній, которыми онъ расписалъ часовню честнаго Пояса въ соборѣ города Прато. Тамъ эти предметы занимаютъ одну только стѣну; на другой, художникъ прибавилъ Вознесеніе и Вѣнчаніе Б. Матери, на третьей, исторію о честномъ Поясѣ. Эти картины, равно и тѣ которыя выполнены Анджіоло на клиросѣ ц. С. Кроче во Флоренціи, носятъ нѣсколько общій, простой и здравый характеръ, въ стилѣ его предшественниковъ, который въ нихъ воспроизведенъ, но только въ болѣе механической формѣ. Относительно послѣднеупомянутыхъ изображеній, слѣдуетъ однако замѣтить, что предметъ представленный въ нихъ, — исторія о Святомъ Крестѣ, — обилуетъ намеками аллегорическаго свойства. Въ подтвержденіе сказаннаго нами, мы приведемъ картины одной изъ боковыхъ стѣнъ. Вверху мы видимъ исторію о древѣ познанія; подъ этимъ изображеніемъ, — этоже дерево въ видѣ моста и передъ нимъ на колѣняхъ, царицу Савскую, получившую откровеніе о будущемъ значеніи его; далѣе представлено какъ это дерево извлекаютъ изъ болота и изъ него составляютъ крестъ; наконецъ мы видимъ, какъ отъ прикосновенія къ Кресту, воскресаетъ усопшая въ присутствіи царицы Елены ***). И пр.

*) Waagen, Kunstw. und Künstl. in Paris, стр. 317.

**) По одному изображенію (изъ каждаго цикла) у Kuhbeil, Studien. Bl. 27 и 28 Ср. — v. Rumohr It. F. II. стр. 80.

***) Авторъ ошибается, если замѣчаніемъ по поводу аллегорической обработки этого предмета, онъ имѣлъ въ виду приписать первую мысль живописцу: всю исторію можно найти

§ 108. Въ подобной же манерѣ писалъ другой художникъ того времени, Джіоттино (собственно Томмазо), но онъ сумѣлъ глубже вникать въ своеобразности Джіоттова стиля и ихъ съ чувствомъ передать. Доказательствомъ тому служатъ, сохранившіяся стѣнныя изображенія, исполненныя имъ въ ц. с. Кроче во Флоренціи, въ часовнѣ Барди, въ которыхъ представлены чудеса с. Сильвестра; потомъ Увѣнчаніе Б. Матери въ домѣ капитула и въ капеллѣ di S. Sacramento ц. св. Франциска въ Ассизи. Томмазо, прозванный Джіоттино, вѣроятно келѣстніе его умѣнія удачнаго подражать Джіотто, былъ сынъ извѣстнаго ученика послѣдняго, Стефана, получившаго за искусство съ которымъ онъ передавалъ особенности естественныхъ явленій, прозвище «обезьяны природы», (scimia della natura).

Упоминаются многіе другіе еще, ученики и подражатели Джіотто, которыхъ мы однако пропускаемъ, такъ какъ отъ трудовъ ихъ искусство не подвинулось впередъ; даже изъ приведенныхъ нами сейчасъ, ни одинъ не въ состояніи сравниться съ этимъ мастеромъ по величію замысла. Мы также оставимъ покамѣсть въ сторонѣ многочисленныхъ живописцевъ другихъ школъ, стиль которыхъ, подъ вліяніемъ Джіотто, подвергся коренному преобразованію и поговоримъ о нихъ въ послѣдствіи, по поводу отдѣльныхъ мѣстныхъ школъ. Однако, уже теперь слѣдуетъ замѣтить, что отъ Неаполя до Венеціи, высшее развитіе живописи въ XIV вѣкѣ, въ совокупности, болѣе или менѣе тѣсно связано съ общирными новыми началами введенными Джіотто. Не многія личности, во всей исторіи искусства, произвели такой громадный переворотъ.—Кстати упоминаемъ изъ современниковъ Джіотто, о Піетро Кавалліни изъ Рима (процвѣтавшемъ около 1340 г.); онъ помогалъ Джіотто при работахъ Навичеллы въ Римѣ и производилъ большія мозаики на фасадѣ с. Павла, которыя погибли вмѣстѣ съ многими другими работами его рукъ *). Сохранились его мозаики изъ жизни Б. Матери на

въ aurea legenda. Слѣдующее, вратцѣ изложенное содержаніе этой легенды, можетъ служить образчикомъ тѣхъ мутныхъ источниковъ, изъ которыхъ въ старину живописцы черпали свои вдохновенія. Адамъ чувствуя приближеніе смерти, поручаетъ сыну своему Сиѳу, достать отъ ангеловъ стерегущихъ рай, святаго елея (употребляемаго при соборованіи). Сиѳъ, стараясь объ этомъ, узнаетъ отъ архангела Михаила, что елей можно будетъ достать, лишь по исполненіи временъ, (въ срокъ, соотвѣтствующій времени отъ грѣхопаденія до искупленія). Сиѳъ однако получаетъ отъ ангеловъ вѣтвь отъ дерева познанія, съ извѣщеніемъ что Адамъ возстанетъ, когда на вѣтвѣ покажется плодъ. Пришелъ домой, онъ заставъ Адама умершимъ и посадилъ вѣтвь на его могилѣ. Отросточекъ сталъ деревомъ, оно расцвѣло при царѣ Соломонѣ, который его срубилъ для строенія; рабочіе однако, нашедъ дерево слишкомъ твердымъ, отвергли его и оно стало служить мостомъ черезъ озеро. Царица Савская (олицетворяющая язычниковъ), собираясь перейти этотъ мостъ, видитъ въ явленіи Спасителя на крестѣ и повергается въ поклоненіи на землю. Она извѣщаетъ Соломона, что когда на это дерево поднятъ будетъ Иѣкто, наступитъ конецъ Іудейскому народу. Соломонъ встревоженный извѣщеніемъ, глубоко зарылъ въ землю роковое дерево; на этомъ самомъ мѣстѣ, въ послѣдствіи временъ образовалась купель называемая Вивезда. Непосредственно передъ крестной смертью І. Христа, дерево поднялось и всплыло на поверхность воды; тогда его вынули и сдѣлали изъ него крестъ. (Смотри въ — aurea legenda — рубрику De Inventione Sanctae Crucis). Сказаніе о обрѣтеніи честнаго креста царицею Еленою, хорошо извѣстно. То же самое событіе, съ измѣненіями служило предметомъ цѣлаго ряда фресокъ въ Ареццо, писанныхъ Петромъ дэлья Франческа. — (Прим. англ. издателя).

*) Можно полагать, что современникомъ Кавалліни произведены мозаики на стѣнѣ, надъ клиросной нишею у с. Павла и другія, насупротивъ, на внутренней сторонѣ триумфальной

стѣнѣ клиросной ниши въ ц. С. Маріи за Тибромъ въ Римѣ; это простыя и отчасти уже отличныя композиціи, съ прекраснымъ расположеніемъ и тщательной отдѣлки. Можетъ быть его же работы Мадонна, между с. Яковымъ и с. Хризогономъ тамъ же въ ц. во имя послѣдняго святаго.—Кстати назовемъ еще флорентійскаго миніатюриста Дон' Сильвестро, (камальдулійскаго монаха, живш. прибл. въ 1350. г.) Онъ правда извѣстенъ, скорѣе по похвальнымъ отзывамъ объ немъ Вазари, чѣмъ по сохранившимся произведеніямъ; однако нѣкоторыя картины, вырѣзанныя изъ одного служебника монастыря дэльи Анджели, въ Юнгъ Отлейскомъ собраніи въ Лондонѣ и въ Ливерпульской галереѣ *), свидѣтельствуютъ что миніатюрная живопись Джіоттовой школы, не уступала въ достоинствѣ и выраженіи прочимъ отраслямъ живописи.

Между послѣдователями Джіотто своеобразностію выдается Джіованни да Милано (или Мелано), ученикъ Таддео Гадди, процвѣтавшій около 1365 г. Главныя его произведенія, стѣнная роспись, исполненная имъ въ нижней церкви с. Франциска въ Ассизи, на сводѣ поперечнаго корабля справа отъ с. Гроба, изображающая также жизнь Пр. Дѣвы; **) потомъ напрестольный образъ съ ликами святыхъ въ ц. Оньисанти во Флоренціи, (надъ упраздненнымъ боковымъ престоломъ, въ поперечномъ кораблѣ). Здѣсь прелесть Таддеовой кисти, нетолько доведена до высшей еще степени, но въ тòже время проникнута выраженіемъ такой своеобразной кротости и благоговѣйной задушевности, что художника скорѣе можнобы причислять къ второму направленію этаго періода. Его Піэта, скорбящая Богоматерь, отмѣченная 1365 г. въ флорентійской академіи, также исполнена большой нѣжности и мягкости.

§ 109. Направленіе проложенное Джіотто, выказывается въ полномъ развитіи въ нѣкоторыхъ другихъ сохранившихся еще произведеніяхъ, приписываемыхъ также ученикамъ и послѣдователямъ этого мастера; предположеніе, неосновательность котораго однако въ новѣйшее время доказано.

Въ числѣ ихъ назовемъ фрески, которыми покрыты стѣны и своды большаго зала капитула, (такъ называемой капеллы испанцевъ), у с. Маріи Новелла во Флоренціи ***). Вся часовня сооружена иждивеніемъ богатаго флорентійскаго гражданина, Мико Гвидалотти, въ честь нововведеннаго въ ту пору и принятаго съ всеобщимъ восторгомъ празднованія, Тѣла Христова. Въ 1322 г. была заложена часовня и вѣроятно вскорѣ послѣ ея окончанія, начались живописныя работы, главное содержаніе которыхъ составляетъ торжество

арки: въ первыхъ Б. Матерь и І. Креститель въ послѣднихъ, Петръ и Павелъ, съ двумя символами апостоловъ при каждомъ и двумя пальмами. Какъ бы то ни было, въ нихъ положительно выказывается готическій стиль на манеръ тосканской школы.

*) Waagen, Kunstw. und Künsts. in England. I. 401 и II. 390.

**) Въ новѣйшее время однако, положительно признанная не за его, но за работу самаго Джіотто. Ср. Crowe u. Cavalcaselle. I. 246.

***) Отдѣльныя группы изъ изображ. Капеллы испанцевъ, см. у Kuhbeil. Studien etc. Bl. 15—17. 19, 20—25. Сравни Mecatti: Notizie stor. riguard. il Capitolo di S. Maria Novella стр. 9 и сл. въ извлеченіяхъ у Richa: Notizie istor. delle chiese fiorentine T. III. 83 и сл.—v. Rumohr, It. F. II. стр. 81, 97; E. Förster, Beitrage, стр. 174.—Очерки двухъ главныхъ изобр. у Rosini, Storia della Pittura Italiana.

и прославленіе римско католической церкви; въ этихъ же видахъ было учреждено самое празднество. Изъ одной грамоты 1333 г. однако оказывается, что въ это время значительная часть часовни еще не была докончена *).

На алтарной стѣнѣ, противъ оконъ, изображены Страданія Христовы, предметъ составляющій собственно основаніе и начало Христіанской церкви и въ вѣчную память котораго, учреждено празднованіе Тѣла Христова. Это изображеніе своеобразно расположено надъ небольшой, покрытой полукруглымъ сводомъ алтарной нишею и съ боковъ ея, такимъ образомъ, что различные моменты страданій не отдѣлены другъ отъ друга. Слѣва мы видимъ Распятіе І. Христа; шествіе направляется изъ города вокругъ стѣнъ его и вверхъ нагору; окна и крыши полны зрителей; Б. Матерь съ прочими женами печально слѣдуетъ за І. Христомъ, Который оборачивается къ ней лицомъ; вверху на горѣ распятіе, и съ одной стороны торжественно прекрасная группа святыхъ жонъ. Б. Матерь представлена здѣсь не въ обморокѣ, но взирающею съ скорбной преданностію на крестъ. Съ другой стороны представлены всадники разгоняющіе народъ; въ толпѣ бѣгущихъ изображена фигура въ желтомъ плащѣ, можетъ быть Ахашверъ. Справа внизу, сошествіе І. Христа въ адъ; искупленные праотцы представлены прекрасно и выразительно, безъ страстной экзальтаціи; изъ за скалистыхъ вратъ, выглядываютъ содрогаясь демоны. — На треугольномъ полѣ крестоваго свода, надъ алтарной стѣною изображено Воскресеніе Христово; оба ангела спящіе у гроба прекрасны и почти еще въ строговизантійскомъ стилѣ; три Маріи исполнены торжественнаго движенія. Въ другомъ треугольникѣ, противоположномъ входу, видно Вознесеніе Христово. Какъ на первомъ изображеніи спящіе стражники, такъ здѣсь поклоняющіеся апостолы, составляютъ превосходную группу. Но въ особенности замѣчателенъ здѣсь, какъ и въ изображеніяхъ страданій, свойственный Джіоттовой школѣ типъ Христа, почти прямо указывающій на древнехристіанскіе прообразы, (въ стилѣ росписи въ катакомбахъ). Въ совершенную противоположность съ сухой важностію византійскихъ изображеній І. Христа, (какое на пр. мы видимъ даже у Чимабуэ въ пизанскомъ соборѣ), здѣсь намъ представляется торжественный, юношески красивый образъ, съ самымъ кроткимъ выраженіемъ, не сплошь покрытый одеждою и часто даже въ одной только, прекрасно накинутой хламидѣ.

Роспись на той стѣнѣ, въ которой находится входъ, по большой части разрушена, вслѣдствіе того, что въ прежнія времена окна оставались незапертыми и давали проходъ воздуху; по словамъ Вазари, тамъ изображено было житіе с. Доминика. Между прочимъ можно еще различить фигуру святаго, проповѣдующаго передъ толпою народа, а на одномъ простѣнкѣ между окнами, воскресеніе умершей дѣвицы, обращающейся съ изумленіемъ къ своей матери.

Живопись украшающая лѣвую (отъ входа), стѣну часовни, представляетъ аллегорическое изображеніе Премудрости Церкви. Вверху, въ серединѣ, мы видимъ с. Оому Аквитанскаго, котораго почитали за величайшаго фило-

*) Ср. Kunstbl 1845, № 94, стр. 393.

софа того времени и за участіе его въ учрежденіи празднества Тѣла Христова, здѣсь изображали въ особенной славѣ, тѣмъ болѣе что въ 1323 г. предстояло причисленіе его къ лику святыхъ. Но кромѣ того, доминиканскимъ монахамъ хотѣлось увѣковѣчить память величайшаго своего святаго, въ великолѣпнѣйшемъ изъ монастырей этого ордена, такимъ изображеніемъ, которое могло бы соперничать съ тѣмъ, каковымъ почтенъ былъ с. Франциск въ Ассизи. Въ противоположность мистическому умиленію І. Христу, святаго Франциска, с. Ома здѣсь изображенъ въ качествѣ представителя всякаго познанія и всей мудрости сего міра; такимъ образомъ проповѣнически-поучительное направленіе доминиканскаго ордена, здѣсь противополагается восторженно-созерцательному направленію ордена францисканцевъ. С. Ома сидитъ съ торжественнымъ спокойствіемъ подъ богатымъ, готическимъ балдахиномъ съ книгою въ рукахъ, на которой видны, на латинскомъ языкѣ, слѣдующія слова изъ книги Премудрости (VII. 7 и 8): «И потому помолился я и дано было мнѣ разумѣ: воззвалъ и сошелъ на меня духъ Премудрости. Я предпочелъ ее скипетрамъ и престоламъ»... Надъ нимъ парятъ ангелы; по сторонамъ его стоятъ по пяти сидѣній, на которыхъ сидятъ пророки и евангелисты; у ногъ его три мужа съ книгами, въ скорченномъ положеніи покоренныхъ рабовъ; это главнѣйшіе еретики, Арій, Савеллій и Аверроэсъ. Въ нижней части изображенія, противъ длинной загородки вицы, четырнадцать аллегорическихъ женскихъ фигуръ, сидящихъ, каждая подъ готическимъ балдахиномъ; — легкія, стройныя формы, съ благородными и пріятными лицами. Онѣ означаютъ, начиная отъ стѣны въ которой помѣщены окна: гражданское право, каноническое право; умозрительное богословіе, практическое богословіе; три главныя добродѣтели: вѣру, надежду, любовь; семь свободныхъ ускусствъ: ариѳметику (съ таблицею умноженія), геометрію (съ наугольникомъ и циркулемъ), астрологію (астрономію), съ (небеснымъ глобусомъ), музыку (съ органомъ), діалектику (со змѣею *) подъ покрываломъ), риторику и грамматику. У ногъ каждой изъ этихъ фигуръ, одной ступенью ниже, сидятъ мужъ, отличившійся во времена язычества либо христіанства, въ одной изъ соотвѣтственныхъ наукъ или добродѣтелей. Глубокое размышленіе и восторженное вдохновеніе, весьма удачно переданы въ каждой изъ этихъ фигуръ и имъ приданъ своеобразный отпечатокъ величаваго спокойствія. Въ особенности замѣчательны умное лицо Цицерона и грустно задумчивое Боэція. — Въ треугольномъ полѣ свода надъ этимъ изображеніемъ представлено сошествіе С. Духа; отношеніе этого предмета къ главному сюжету, объясняется словами въ книгѣ которую держитъ с. Ома. Дѣйствіе происходитъ въ открытой галереѣ, въ то время какъ внизу передъ запертой дверью находятся нарушители.

Въ описанномъ нами большомъ изображеніи на лѣвой стѣнѣ, Церковь представлена въ торжественно величавомъ созерцаніи, на противоположной стѣнѣ, справа отъ входа, мы видимъ внѣшнюю ея дѣятельность. Эта компо-

*) Въ гравюрахъ у Росини — скорпіи. Ср. также его объясненіе этихъ фигуръ, которое въ нѣкоторомъ отношеніи повидимому правильнѣе чѣмъ приведенное здѣсь. — (Прим. англ. издателя).

зиція очень богата фигурами и составлена изъ цѣлаго ряда различныхъ группъ. Въ нижней части, слѣва, видѣнъ большой храмъ въ итальянско-готическомъ стилѣ, копія съ флорентійскаго собора по первоначальному его рисунку, знаменующій здѣсь духовную церковь. Передъ этимъ храмомъ сидятъ папа и императоръ, въ качествѣ верховныхъ покровителей церкви; около нихъ духовные и міряне, весьма важныя и достойныя лица. Императоръ, вмѣсто державы держитъ въ рукѣ черепъ, знаменательный символъ бренности земнаго величія въ сравненіи съ вѣчностію Церкви. По обѣимъ сторонамъ, стоя и на колѣняхъ расположены группы вѣрующихъ, состоящія отчасти изъ извѣстныхъ мужей и женъ того времени, отчасти изъ нищихъ и калѣкъ; въ то́ же время они тутъ же олицетворены въ образѣ стада овецъ, пасущихся у ногъ папы и охраняемыхъ двумя собаками. Далѣе, на правой сторонѣ видѣнъ с. Доминикъ, увѣщавающій враговъ церкви, еретиковъ, и обращающій нѣкоторыхъ изъ нихъ; они молятъ о прощеніи и рвутъ свои сочиненія. Рядомъ опять представлено стадо, защищаемое собаками отъ нападающихъ на него волковъ. Собаки всѣ черныя съ бѣлыми пятнами; намекъ на монашескія рясы доминиканцевъ (Domini canes, Господни собаки); обязанность которыхъ оберегать церковь *). На той же сторонѣ, повыше, представлены земныя радости и заблужденія, пляски и тому подобное, потомъ обращеніе и раскаяніе людей преданныхъ мірскимъ соблазнамъ. Надъ церковью изображены врата ведущія въ небо; Петръ въ нихъ пропускаетъ помилованныхъ въ рай, гдѣ видѣнъ І. Христосъ въ славѣ и окруженный сонмами ангеловъ. Во всей этой композиціи очень много движенія, костюмъ, какъ естественно, во вкусѣ того времени, а въ головахъ многихъ фигуръ, замѣтна довольно удачная индивидуализація. До насъ дошли имена многихъ лицъ, которыхъ портреты, какъ говорятъ помѣщены въ этомъ изображеніи. — Вверху, на треугольномъ полѣ свода, представленъ корабль церкви на бурномъ морѣ; это та̀же самая композиція, которую Джіотто исполнилъ въ мозаикѣ при храмѣ с. Петра въ Римѣ **).

Эти живописныя работы доселѣ приписываемы были художникамъ, Таддео Гадди, исполнившему какъ полагаютъ, верхнія на потолкѣ и находящіяся на лѣвой боковой стѣнѣ съ ликомъ с. Ѳомы Аквитанскаго и сіэнскому мастеру Симону Мемми, которымъ произведены остальныя ***). Въ настояще время,

*) По преданію, матери с. Доминика приснилось, еще до рожденія сына, что она родитъ подобной шерсти щенка.

**) Необыкновенная естественность и сила рисунка этого замѣчательнаго произведенія, которое пріобрѣтаетъ еще большую цѣну, вслѣдствіе потери оригинала, (см, § 103.) служатъ разительнымъ доказательствомъ могучаго таланта Джіотто. — (Прим. анг. изд.)

***) Въ большой композиціи Воинствующей Церкви, приписываемой Симону Мемми, между многими другими портретами, находились также, какъ прежде думали, портреты Петрарки и Лауры. Ланци, Чиконьяра и другіе сомнѣвались, дѣйствительно ли художникъ хотѣлъ изобразить этого поэта и воспѣтую послѣднимъ женщину. Въ трехъ сонетахъ Петрарки встрѣчаются намеки на портретъ Лауры, писанный или рисованный Симономъ въ Авиньонѣ послѣ 1336 г. и такъ, если художникъ докончилъ работы въ часовнѣ испанцевъ послѣ своего возвращенія, (а не въ 1332 г. какъ говоритъ Ланци), то не мудрено что онъ помѣстилъ въ своей картинѣ портреты своихъ друзей. Къ сожалѣнію однако, въ полагаемомъ изображеніи Лауры на фрескѣ нѣтъ никакого сходства съ миніатюрою въ Лаврентійской рукописи, которая вѣроятно была снята съ лучшаго несомнѣнно похожаго ориги-

не безъ основанія, за производителя этихъ работъ признаютъ, какого-то Андрея изъ Флоренціи, которымъ написана также исторія с. Раніери въ пизанскомъ Кампосанто. (см. ниже) *).

§ 110. Мы теперь обратимся къ зданію, которое преимущественно передъ другими важно въ отношеніи къ искусству въ XIV вѣкѣ; къ пизанскому Кампо санто или кладбищу **). Это площадь, приблизительно въ 400 футовъ длиною и 118 шириною, окруженная высокими стѣнами, вдоль которыхъ съ внутренней стороны устроена широкая, открытая галерея на аркахъ. Къ восточной, (кратчайшей) стѣнѣ, пристроена просторная часовня; двѣ другія, мѐньшаго объема находятся у сѣверной стѣны, а въ противоположной ей, южной стѣнѣ устроены оба входа. Эта площадь, какъ говорятъ, въ началѣ XIII вѣка, была засыпана землею, привезенной изъ Палестины. Самое зданіе было отстроено въ продолженіи тогоже столѣтія, Джіованни Пизано, сыномъ упомянутаго выше Николы. Послѣ того уже, всѣ стѣны были расписываемы съ верху до низу обширными изображеніями. Часовня на восточной сторонѣ была расписана еще въ началѣ XIV вѣка; но отъ этой росписи ничего не сохранилось.

Древнѣйшія изъ уцѣлѣвшихъ фресокъ въ галереѣ Кампо санто, находятся на восточной стѣнѣ, выходя изъ часовни, слѣва. Онѣ повидимому произведены еще до половины XIV вѣка и въ нихъ представлены страданія Христовы, Воскресеніе и явленіе I. Христа апостоламъ и Вознесеніе. Изображеніе Страданій проникнуто особеннымъ, величаво фантастическимъ характеромъ; прочія, строже и торжественнѣе; въ особенности явленіе Спасителя ученикамъ, осязающимъ язвы Его. По исполненію эти работы грубы, притомъ и записаны. Ихъ обыкновенно приписывали какому-то Буонамико Кристофани, называемому также Буффальмако, существованіе котораго однако очень сомнительно, такъ какъ жизнеописаніе этого лица у Вазари, одно лишь сплетеніе забавныхъ разсказовъ ***).

Важнѣе, примыкающія къ предидущимъ фрески, на сѣверной стѣнѣ. Онѣ писаны, приблизительно въ половинѣ тогоже вѣка, глубокомысленнымъ художникомъ, одареннымъ богатымъ воображеніемъ, которому удалось изложить свое воззрѣніе на жизнь и смерть въ картинной поэмѣ, исполненной глубокаго значенія и не нуждающейся, ни въ символахъ, ни въ аллегоріяхъ, для выраженія внутренняго смысла и производящей еще бо̀льшій эффектъ, благодаря непосредственной связи между изображеніемъ и его содержані-

---

нала. Нѣмецкіе критики пошли еще дальше и по сличеніи этой фрески съ подлинными работами Симона, рѣшили что это произведеніе не его работы. Россини, (Storia della Pittura), придерживается стараго преданія. — (Прим. англ. изд.)

*) Ср. Crowe Cavalcaselle II. 85 и сл.

**) C. Lasinio: Pitture a fresco del campo santo di Pisa. — Малое изд. (12 скудъ по подпискѣ): Pitture a fr. del campo s. di Pisa, disegnate da G. Rossi, edincise dal Cav. G. P. Lasinio figlio. Firenze. (съ 1832). — Ср. Rosini: Descrizione delle pitture del campo s. di Pisa.

***) Такой художникъ однако существовалъ и вступилъ въ 1351 г. въ цехъ флорентійскихъ живописцевъ, хотя доселѣ нѣтъ произведеній достовѣрно принадлежащихъ ему. Ср. Crowe u. Cavalcaselle. I. 337—396.

емъ. По творческой мысли этотъ художникъ еще выше Джіотто, котораго направленію онъ слѣдуетъ и его можно бы ставить на ряду съ поэтомъ божественной комедіи, еслибы весьма посредственная техника его работъ, могла итти въ сравненіе съ совершенствомъ Дантевыхъ троестишій, (terza rima). Творцомъ помянутыхъ работъ доселѣ считали Андреа, сына флорентійскаго взятеля Чіонэ. Онъ процвѣталъ во второй половинѣ XIV вѣка и умеръ въ 1376 году. Онъ въ тоже время принадлежалъ къ числу замѣчательнѣйшихъ архитекторовъ и скульпторовъ того вѣка и извѣстенъ подъ прозваніемъ Органья или Оркапья, (правильнѣе Арканьо, испорченное отъ-Аркапьоло).

Первое изъ этихъ изображеній извѣстно подъ названіемъ «Торжества смерти». Справа мы видимъ праздничную толпу знатныхъ господъ и дамъ, возвращающихся съ охоты, судя по соколамъ и собакамъ около нихъ (?) Разукрашенные и въ пышныхъ одѣяніяхъ, они расположились подъ оранжевыми деревьями; великолѣпные ковры разостланы у нихъ подъ ногами. Трубадуръ и пѣвица услаждаютъ ихъ слухъ сладкимъ пѣніемъ; амуры надъ ними порхаютъ, размахивая факелами. Тутъ собраны всѣ увеселенія и радости міра. Но слѣва, быстрымъ полетомъ несется смерть; — страшная на видъ женская фигура, съ распущенными волосами, когтями, большими нетопырными крыльями и въ непроницаемой кольчугѣ. Она взмахиваетъ косою и готова пресѣчь веселіе собравшихся. Подъ ногами ея, густыми рядами разложены трупы царей и царицъ, кардиналовъ, епископовъ, князей, вопиовъ и пр. бывшихъ сильныхъ міра, — всѣ съ соотвѣтствующими каждому знаками достоинства. Души ихъ возносятся вверхъ въ образѣ новорожденныхъ младенцевъ, которыхъ тутъже принимаютъ ангелы и демоны; блаженныя души, съ благоговѣйно скрещенными руками; отверженныя отскакиваютъ съ ужасомъ. Ангелы съ виду почти походятъ на веселыхъ мотыльковъ; демоны на лютыхъ звѣрей или отвратительныхъ гадовъ. Они борются другъ противъ друга; справа, вверху, ангелы возносятся съ спасенными душами на небо; демоны напротивъ, влачатъ свою добычу къ огнедышащей горѣ, которая видна съ лѣвой стороны вверху и извергаютъ души въ огонь. Возлѣ труповъ стоитъ толпа нищихъ и калѣкъ, умоляющихъ съ простертыми руками смерть, положить предѣлъ ихъ страданіямъ; но она на нихъ не обращаетъ вниманія и спѣшитъ далѣе. Скалы отдѣляютъ эту сцену отъ другой, въ которой также представлена компанія, возвратившаяся съ охоты по ущелію въ горахъ; тутъ опять богато разодѣтые князья и дамы, на роскошно убранныхъ коняхъ, въ сопровожденіи охотниковъ съ соколами и собаками. Путь довелъ ихъ до трехъ раскрытыхъ гробницъ, поставленныхъ, одна возлѣ другой у самаго края изображенія слѣва; въ нихъ видны три трупа царей, въ различныхъ періодахъ гніенія, кишащіе червями. Вблизи стоитъ с. Макарій, старецъ удрученный лѣтами *), поддерживаемый двумя костылями, рукою протянутою къ трупамъ внизу, онъ указываетъ князьямъ на

*) См. Вазари, Vita di Orgagna; легенда объ этомъ предметѣ приведена въ „Пляскѣ смерти“ у Douce. Первая часть аллегоріи, съ олицетвореніемъ смерти въ образѣ женской фигуры, очевидно взята изъ Петраркова „Торжества смерти.“ — (Прим. англ. изд.).

горькое — mettendo mori! Эти господа, повидимому равнодушно относятся къ этому зрѣлищу; одинъ изъ нихъ зажимаетъ носъ отъ зловонія. Одна только царственная амазонка, задумчиво склонила милое личико на руку и съ глубокою грустью потупила взоръ. На самой горѣ, надъ ущельемъ видны нѣсколько отшельниковъ, доживающіе вѣкъ въ безмятежномъ созерцаніи; въ противоположность тѣмъ людямъ, которые предаются мірскимъ удовольствіямъ. Одинъ изъ нихъ доитъ самку оленя, около него возятся бѣлки; другой сидитъ и читаетъ; третій смотритъ въ долину въ которой лежатъ гніющіе трупы царей. — Судя по преданію, между изображенными знатными лицами помѣщены нѣсколько портретовъ современниковъ художника.

Второе большое изображеніе. «Страшный судъ.» Это произведеніе отличается своеобразно симметрическою, почти архитектоническою строгостію композиціи, производящею однако сильный общій эффектъ и оставляющею всетаки просторъ многообразнымъ замысловатымъ отдѣльнымъ мотивамъ. Вверху, въ серединѣ возсѣдаютъ Іисусъ Христосъ и Божія Матерь, каждое лицо въ отдѣльной славѣ. Христосъ обращенъ влѣво, въ сторону отверженныхъ; Онъ обнажаетъ прободенный бокъ и угрожаетъ поднятой правой рукой; ликъ Его исполненъ величаваго гнѣва. Пр. Дѣва справа отъ сына судящаго міръ, олицетворяетъ божіе милосердіе; пораженная и почти подавленная ужасомъ отъ словъ вѣчнаго осужденія, Она склоняетъ голову въ сторону, изъявляя тѣломъ и лицомъ одну лишь божественную скорбь объ отверженныхъ. По обѣимъ сторонамъ І. Христа сидятъ праотцы, апостолы и другіе святые, строгія и торжественно важныя фигуры. Ангелы съ орудіями страданій парятъ надъ главами Спасителя и Б. Матери; внизу расположена группа другихъ ангеловъ, въ строго симметрическомъ порядкѣ, вызывающихъ умершихъ изъ гробовъ; двое изъ нихъ трубятъ; третій, объятый ужасомъ при страшномъ зрѣлищѣ, обвертывается своимъ одѣяніемъ. Далѣе внизу, земля съ возстающими изъ гробовъ тѣлами; ангелы въ латахъ направляютъ воскресающихъ, кого вправо, кого влѣво. Въ серединѣ видѣнъ царь Саломонъ возстающій изъ гроба и не знающій, въ какую сторону ему отправиться; тамъ-же мы видимъ пустосвята монаха, пробравшагося въ толпу избранныхъ, котораго ангелъ за волосы тащитъ назадъ и юношу въ мірской одеждѣ, которого другой ангелъ переноситъ изъ толпы отверженныхъ, въ сонмъ блаженныхъ. Какъ эти, такъ и тѣ, густыми кучами возникаютъ другъ надъ другомъ, по обѣимъ сторонамъ изображенія: движенія отверженныхъ проникнуты терзаніями отчаянія; имъ на встрѣчу вьется адское пламя и дьяволы рвутъ на нихъ одѣянія. — Здѣсь также, судя по преданію, въ изображеніяхъ блаженныхъ и отверженныхъ много портретовъ современниковъ, но подробныхъ свѣдѣній объ этомъ не сохранилось. Мотивы выраженные въ движеніи и ликахъ І. Христа и Б. Матери, въ послѣдствіи были перенесены Микельанжеломъ, въ знаменитое изображеніе страшнаго суда въ Римѣ; но не смотря на совершенство въ немъ формъ, послѣднее значительно уступаетъ въ величавомъ достоинствѣ произведенію древняго мастера. Расположеніе патріарховъ и апостоловъ, также послужило образцомъ для позднѣйшихъ художниковъ, именно для Фра-Бартоломмея и Рафаэля.

Третье изображеніе, непосредственно примыкающее къ предыдущему: «Адъ». Оно, какъ говорятъ, исполнено по рисунку Андреа, братомъ его Бернардо и дѣйствительно ниже предыдущихъ работъ по выполненію и также по композиціи, обличающей то чувствительное необузданное воображеніе. Адъ здѣсь представленъ въ видѣ огромнаго горнаго жерла, раздѣленнаго на четыре уступа, возвышающіеся одинъ надъ другимъ. Черезъ всѣ проходитъ фигура сидящаго въ серединѣ сатаны, страшнаго, обложеннаго бронею исполина, — туловище котораго въ тоже время представляетъ огненную печь, изъ которой въ разныхъ мѣстахъ пробивается пламя, окаймляющее и сокрушающее грѣшниковъ. По обѣимъ сторонамъ его, въ различныхъ отдѣленіяхъ, отверженныхъ терзаютъ змѣи и демоны. Вся нижняя часть этого изображенія въ XVI вѣкѣ была плохо записана и измѣнена по вкусу тогдашняго времени. *)

Отъ этихъ произведеній дѣйствительно рѣзко отличаются работы сохранившіяся подъ именемъ Орканьевыхъ во Флоренціи. Въ этомъ городѣ, въ часовнѣ Строцци, въ ц. С. Maria novella, существуетъ напрестольный образъ, отмѣченный именемъ этого мастера и годомъ 1357 съ изображеніемъ I. Христа на престолѣ и съ боковъ Его нѣсколько святыхъ; великаво простыя фигуры съ выразительными лицами. Стѣны въ этой-же часовнѣ расписаны Андреемъ и братомъ его, изображеніями носящими положительно характеръ одинаковый съ упомянутымъ напрестольнымъ образомъ. Предметъ ихъ подобнаго содержанія какъ въ вышеописанныхъ пизанскихъ изображеніяхъ. На стѣнѣ, въ которой находятся окна, представленъ страшный судъ, вверху I. Христосъ, съ боковъ оконъ, ликіи святыхъ, а внизу блаженные и отверженные. На стѣнѣ справа изображенъ Рай; строгая и величественная композиція, въ родѣ страшнаго суда въ Пизѣ. Въ самомъ верху, возсѣдаютъ на готическомъ тронѣ, I. Христосъ и Матерь Божія, подъ ними парятъ ангелы играющіе на инструментахъ; по обѣимъ сторонамъ безчисленные ряды святыхъ возникающихъ одни изъ-за другихъ, а между этими боковыми группами, въ серединѣ на нижнемъ планѣ виды фигуры блаженныхъ, вступающихъ въ царство небесное. Всѣ эти фигуры проникнуты необыкновеннымъ благородствомъ и ясностію, также и головы почти безъ исключенія чрезвычайно пріятныхъ очертаній, краски и исполнены чувства, техническое выполненіе обличаетъ стремленіе къ возможнѣйшей законченности — На стѣнѣ противоположной той, гдѣ представленъ рай, въ этой-же часовнѣ Строцци находится изображеніе ада которое приписываютъ тому-же Бернардо: въ этомъ произведеніи нѣтъ ничего художественнаго, это скорѣе топографическая карта, въ которой съ мелочной точностію соблюдено Дантово раздѣленіе преисподней **).

Въ числѣ несуществующихъ болѣе фресокъ Орканьи, упоминается о нѣкоторыхъ будто бы выполненныхъ имъ въ ц. с. Кроче во Флоренціи и въ сущности составлявшихъ повторенія трехъ изображеній въ пизанскомъ Кампосанто.

*) Въ подлинномъ видѣ эта композиція изображена въ одной старинной гравюрѣ у Моггона Pisa illustrata.

**) Очерки в D'Agincourt въ пр. м. таб. 119.

Въ послѣднемъ мѣстѣ, рядомъ съ изображеніемъ ада, представлено «житіе Онвандскихъ пустынниковъ», составляющее нѣкоторымъ образомъ продолженіе къ сценѣ отшельниковъ въ торжествѣ смерти. Авторъ этого произведенія, Піетро ди Лоренцо (или Лоренцетти) изъ Сіэны, называемый у Вазари Піетро Лаурати, съ положительнымъ основаніемъ новѣйшими изслѣдователями выставляется производителемъ упомянутыхъ трехъ знаменитыхъ картинъ въ Кампосанто, вмѣсто Орканьи; тѣмъ болѣе что техническое выполненіе тѣхъ работъ, насколько его пощадили поправленія, обличаетъ, какъ говорятъ, величайшее сходство съ «житіемъ пустынниковъ.» *) Послѣднее произведеніе составлено изъ множества хорошо распредѣленныхъ отдѣльныхъ группъ, въ которыхъ изображена созерцательная жизнь въ разныхъ видахъ. На первомъ планѣ протекаетъ рѣка Нилъ; на берегу видно нѣсколько пустынниковъ, занятыхъ пока еще земными дѣлами, ловлею рыбы, рубкою дровъ, отиранкою своихъ издѣлій въ городѣ и т. п. Далѣе въ горахъ, тамъ гдѣ отшельники витаютъ въ пещерахъ и кельяхъ, умолкаетъ понемногу суета мірская; но искуситель преслѣдуетъ человѣка даже въ пустынѣ. Въ различныхъ образахъ, то страшномъ, то обольстительномъ, онъ старается отклонить блаженныхъ отъ душеспасительныхъ занятій; въ немногихъ только мѣстахъ онъ изображенъ въ извѣстномъ образѣ дракона, большей частію онъ представленъ состязающимся философомъ, либо прелестницею и т. п. но всегда его можно узнать по когтямъ на ногахъ. **) Въ общемъ, расположеніе этой композиціи напоминаетъ старинный манеръ, (свойственный именно византійскому искусству): всѣ предметы расположены рядами, одни надъ другими, и верхніе, стало-быть самые отдаленные, одинаковой величины съ нижними. И такъ, въ этомъ произведеніи не слѣдуетъ искать ни общаго эффекта, ни соблюденія перспективы,—но отсутствіе этихъ достоинствъ не поражаетъ глазъ, потому что художникъ не старался объ нихъ. Отдѣльныя предметы за-то, выполнены прекрасно и съ большимъ чувствомъ.

§ 111. Рядомъ съ этимъ изображеніемъ помѣщается первая входная дверь, ведущая въ Кампосанто. Между нею и второю дверью, изображены исторіи, святаго Рапіера, заступника Пизы и святыхъ Эфеза и Потита. Каждое изъ этихъ изображеній состоитъ изъ шести полей, занимающихъ по три, верхнюю и нижнюю части стѣны. Три верхнія картины съ исторіею Раніера ***), ошибочно приписываются помянутому выше Симону ди Мартино изъ Сіэны; онѣ выполнены не столь даровитымъ, но механически искуснымъ художникомъ, нѣкимъ Андреа Фіорентино, который, согласно старинной расписке, въ 1377 г. за нихъ получилъ плату $\frac{1}{4}$). Три нижнія изображенія, относящіяся къ той же исторіи, написаны около 1386 г. Антоніо Венеціано, художникомъ обладавшимъ несравненно большимъ чувствомъ красоты и опредѣленности формъ, нежели исполнитель верхней части изображенія.

---

*) Ср. Crowe и Cavalcas. I, 445 и II. 130 и сл.

**) Изображенія искусителя въ старинныхъ произведеніяхъ искусства, обыкновенно заимствованы изъ классическихъ источниковъ; въ такомъ случаѣ — когти, — можетъ быть взяты отъ сиренъ. — (Прим. англ. изд.).

***) F. Förster, Beiträge, см. стр. 111 и сл.

†) Bonaini Not. ined. стр: 105 и сл. (Crowe и Cavalcaselle).

Исторіи Эфеза и Нотиса, (нижняя часть которыхъ почти совершенно уничтожена), составлены Спинэлло изъ Ареццо, художникомъ, (умеръ. послѣ 1408 г.), главная дѣятельность котораго относится къ концу XIV вѣка *). Его работы по большой части отличаются своеобразнымъ, иногда даже величаво строгимъ и страстнымъ замысломъ; онѣ обличаютъ значительное дарованіе, но по отдѣлкѣ весьма различнаго достоинства, большей частію чрезвычайно эскизны и лишь не многія докончены со смысломъ и чувствомъ. Въ публичномъ дворцѣ въ Сіенѣ, въ Sala de'Priori, этотъ художникъ изобразилъ исторію раздора между императоромъ Фридрихомъ I и папою Александромъ III, до извѣстнаго униженія императора включительно;— предметъ, который очевидно избранъ былъ художникомъ не вслѣдствіе какого нибудь пристрастія къ изображаемымъ лицамъ, но съ цѣлью выразить тогдашнее отношеніе церкви къ государству. Въ ризницѣ церкви с. Миніато близъ Флоренціи, имъ написана исторія с. Венедикта; очень хорошо сохранившаяся работа. Это въ нѣкоторомъ отношеніи весьма умныя композиціи, съ вѣрными и ясными движеніями и выраженіями; бѣлыя монашескія рясы выдержаны всѣ въ строгомъ, превосходномъ стилѣ. Многія сцены, какъ-то; воскресшій изъ мертвыхъ монахъ посреди братіи; покаяніе короля; скорбь по умершемъ монахѣ и м. др., по концепціи принадлежатъ къ числу самыхъ проникнутыхъ жизнью произведеній во всей Джіоттовой школѣ. Лучшее изъ всѣхъ однако,—заклинаніе дьявола, усѣвшагося такъ крѣпко на камнѣ, что монахи не въ силахъ были рычагами сдвинуть его съ мѣста, пока угодникъ, приблизившись съ торжественнымъ жестомъ не изрекъ заклинательной формулы. Выполненіе до грубости небрежно**). Низверженіе падшихъ ангеловъ, одна изъ знаменитыхъ композицій Спинэлло, написанная имъ въ ц. С. Марія дольи Анджіоли въ Ареццо ***), разрушена въ недавнее время вмѣстѣ съ этой церковью. По окончаніи этой картины, къ Спинэлло, какъ говоритъ преданіе, ночью явился дьяволъ, въ такомъ точно страшномъ и безобразномъ видѣ какъ на картинѣ и спросилъ его, гдѣ онъ его видѣлъ такимъ отвратительнымъ и зачѣмъ онъ его такъ осрамилъ. Спинэлло съ ужасомъ проснулся, впалъ въ умопомѣшательство и вскорѣ потомъ умеръ.

Обратимся опять къ Кампосанто. Треть южной стѣны занята изображеніями изъ жизни Іова. Доселѣ ихъ считали за работы Джіотто, но въ послѣднее время съ большей правдоподобностію ихъ стали приписывать, нѣкоему Франческо изъ Вольтерра, работавшему здѣсь отъ 1370 до 72 года †). Сколько можно судить, по теперешнему состоянію этихъ картинъ,

---

*) v. Rumohr, Ital. Forsch. II. 226 и сл. — E. Förster, въ пр. м. стр. 117 и сл.—Иконы работы Спинэлло находятся въ разныхъ мѣстахъ, напр. въ берлинск. музеѣ.

**) Одно изображеніе увѣнчанія Царицы Небесной (на деревѣ), въ Сіенской академіи, приписываемое ему, отдѣлано однако съ большей тщательностію и обличаетъ такія достоинства, которыя рѣдко въ совокупности можно встрѣтить у художниковъ первыхъ временъ: — прелестны очертанія головъ, разнообразіе и оживленныя положенія. Колоритъ сильный и гармоническій; прекрасный коричневый тонъ и золото преобладаютъ.— (Пр. англ. изд.).

***) Гравюра съ этой картины см. у Лазиніо, въ его собраніи древне-флорентійскихъ картинъ.

†) E. Förster, въ пр. м. стр. 113 и сл.

въ нихъ дѣйствительно замѣтно положительное сродство съ Джіоттовымъ стилемъ; все произведеніе проникнуто величавымъ, сильно оживленнымъ движеніемъ. Въ особенности исполнена достоинства и красоты первая картина, гдѣ предъ Іегову, окруженнаго ангелами предстаетъ сатана. Превосходно изображено вторженіе враговъ въ земли Іова, и потомъ посѣщеніе послѣдняго тремя друзьями и Эліуемъ. Выраженіе лицъ и движенія, особенно можно назвать удачными; предметы природы, (преимущественно животныя), обличаютъ здравое пониманіе, а общее расположеніе весьма развитое чувство величаваго распредѣленія предметовъ по пространству. Къ сожалѣнію эти изображенія очень записаны и отчасти даже уничтожены заложенными въ стѣны высокими надгробными памятниками.

Западная стѣна Кампосанто представляетъ лишь плохія работы новѣйшихъ временъ. Затѣмъ слѣдуютъ по сѣверной стѣнѣ, событія изъ книги бытія *), которыя прежде приписываемы были вышеупомянутому Буффальмако, но въ настоящее время оказались работами Піетро, сына Пуччіо изъ Орвіето **). Онѣ написаны въ послѣднихъ годахъ XIV вѣка; въ нихъ изображены: Богъ-Отецъ, держащій земной шаръ; сотвореніе человѣка; грѣхопаденіе и послѣдствія его; братоубійство и смерть Каина; эпизоды изъ потопа. Въ этихъ работахъ видѣнъ художникъ, серьезно стремящійся къ достоинствомъ изобразить священные предметы и умѣющій въ тоже время вѣрно передать отрадныя и привлекательныя стороны жизни. Кромѣ того онѣ весьма замѣчательны также нѣкоторыми техническими достоинствами, преимущественно, особеннымъ чувствомъ гармоническаго сочетанія цвѣтовъ. Этимъ же художникомъ написано Увѣнчаніе Пр. Дѣвы, надъ входомъ во вторую часовню, въ этой же стѣнѣ; отъ этого изображенія остались, правда, почти одни только очертанія, но въ нихъ все еще видѣнъ возвышенный и полный вдохновенія характеръ ***).

Политическія обстоятельства помѣшали продолженію работъ въ Кампосанто; лишь съ второй половины XV вѣка опять принялись за его украшеніе; но объ этомъ мы поговоримъ еще въ послѣдствіи.

§ 112. Въ одно время съ упомянутымъ сейчасъ художникомъ, въ Пизѣ работалъ еще другой, который принадлежалъ къ знаменитѣйшимъ мастерамъ того времени, — флорентіецъ Никколя ди Піетро †), (по новѣйшимъ

*) Въ числѣ ихъ есть конечно, такіе апокрифическіе, напр. смерть Каина. Какъ этотъ предметъ изображали прежніе итальянскіе живописцы, описано у Comester. Hist. Scholastica. Gen. c. 28; Hottinger. Hist. Orientalis, p. 24, гдѣ также приведены источники. — (Прим. англ. изд.).

**) E. Förster, въ прив. м. стр. 123 и сл.

***) Имя Піетро ди Пуччіо изъ Орвіето составляетъ эпоху въ исторіи техники живописи. Упомянутыя здѣсь произведенія его въ пизанскомъ Кампосанто, считаются, съ полнымъ основаніемъ, самыми ранними образцами фресокъ, въ собственномъ значеніи слова. См. E. Förster. Beiträge, стр. 220. Относительно прежней, несовершенной, и можетъ быть также у древнихъ употреб. живописи al fresco, ср. Eastlake's Materials for a History of Oil Painting, 1847, стр. 142. — (Пр. англ. изд.).

†) E. Förster, въ пр. м. стр. 187 и сл. — Lasinio: Raccolta di pitture antiche, Pisa 1820.

изслѣдованіямъ, Джерини *) Около 1390 г. имъ расписаны были стѣны зала капитула въ тамошнемъ монастырѣ с. Франческо, страданіями Спасителя, въ девяти отдѣленіяхъ. Эти работы, къ сожалѣнію сильно повреждены, но въ самыхъ ничтожныхъ уцѣлѣвшихъ остаткахъ, все еще замѣтно высокое достоинство. Всѣ эти изображенія проникнуты торжественнымъ спокойствіемъ и особеннымъ достоинствомъ выраженія и обличаютъ въ художникѣ глубокое вниканіе въ сущность изображаемыхъ имъ предметовъ; кромѣ того, въ нихъ выказывается высокое пониманіе красоты и теплое чувство, что въ совокупности,—какъ у Джіованни да Милано,—опять указываетъ на второе направленіе этого періода. Въ особенности превосходно изображеніе І. Христа въ Воскресеніи, и еще болѣе въ Вознесеніи; здѣсь ликъ Спасителя исполненъ такого дивнаго величія, такой святости и такого просвѣтленія, какія въ позднѣйшія времена почти нигдѣ уже не встрѣчаются. Кромѣ того Никколо расписалъ стѣны одной галереи францискапскаго монастыря въ Прато, (преимущественно сценами изъ жизни с. Матоея), которыя однако не могутъ сравниться съ предыдущими по достоинству. Вѣроятно его же работы изображенія на правой боковой стѣнѣ ризницы ц. С. Кроче во Флоренціи,—страданій Спасителя. (за исключеніемъ картины въ серединѣ, которая древнѣе); но въ такомъ случаѣ они непремѣнно писаны были раньше пизанскихъ изображеній, которыя значительно выше ихъ по красотѣ и совершенству. Художникъ развиваетъ здѣсь только общій школьный типъ, не отмѣчая въ немъ своей личности. Все таки въ спящихъ у гроба стражникахъ, заслуживаетъ вниманіе своеобразное и соотвѣтствующее характеру каждаго изъ нихъ, особенное положеніе во время сна.

Послѣднимъ изъ флорентійскихъ мастеровъ, которые слѣдовали направленію Джіотто, былъ Лоренцо ди Биччи. Въ его работахъ мы видимъ только посредственное повтореніе школьныхъ типовъ, но выдержанныхъ съ благотворной простотою и мягкостію выраженія. Фрески его работы находятся во Флоренціи, въ ложѣ ц. с. Марія нуова, (нынѣ С. Эджидіо):—освященіе этой церкви папою Мартиномъ V въ 1420 и въ соборѣ подъ окнами поперечнаго корабля:—апостолы и святые. Одно изображеніе на доскѣ въ галереѣ Уффиціи, приписываемое Лоренцо, (двое святыхъ въ натуральную величину), обличаетъ уже болѣе индивидуальную выдержку, въ манерѣ современнаго ему Фіесоле **).

Если мы бросаемъ взглядъ обратно на эту флорентійскую школу, непосредственно возникшей отъ Джіотто, основатель ея является передъ нами во всемъ своемъ величіи. Сто лѣтъ уже прошло съ перваго появленія Джіотто, а между тѣмъ самые величайшіе изъ его послѣдователей, Орканья и Спинелло, не подвинулись значительно далѣе предѣловъ предначертанныхъ Джіоттовымъ направленіемъ. Его возврѣніемъ на жизнь, созданными имъ формами, — проникнуты произведенія ихъ, и какъ ни велики и богаты они намъ кажутся, они все таки служатъ лишь новымъ доказательствомъ того могу-

— — —

*) Ср. Crowe и Cavalcas. I. 365 и II. 19 и сл.

**) Ср. Crowe w. Cavalcas. II. 28 и сл.

чаго умственнаго вліянія которое Джіотто имѣлъ на свое время *). Если послѣдователями его внесено было что либо новое, то это преимущественно, стремленіе къ красивому очертанію головъ и мягкости въ выраженіяхъ, начавшееся при Гадди и достигшее высочайшей степени въ изображеніи Рая Орканьи. Это стремленіе доходившее у другихъ мастеровъ даже до неопредѣленной вялости, однако не коснулось самаго духа школы и въ общемъ не нанесло ущерба, ни характеру ни драматическому оживленію ея произведеній.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Тосканскія школы. — Сіенскіе мастера и послѣдователи ихъ.

§. 113. Въ первомъ направленіи искусства, въ періодѣ преобладанія субъективнаго воззрѣнія,—которое, когда оно рѣзко проявлялось, мы сравнили съ дидактической поэзіею, — передъ нами открывалось множество новыхъ и своеобразныхъ изображеній, или по крайней мѣрѣ, — новый способъ разработки существовавшихъ дотолѣ уже предметовъ. Не то происходитъ во второмъ направленіи; въ немъ преимущественно проявляется чувство художника-исполнителя и потому, это направленіе мы сравнили съ лирической поэзіею. Чувство или внутреннее движеніе души, для заявленія себя внѣшнимъ способомъ, нуждается въ разнообразныхъ, характеристическихъ типахъ; его не затрогиваютъ непосредственно явленія жизни съ ихъ разнообразными особенностями и взаимными отношеніями; проявленіе чувства, разливаясь по поверхности тѣлеснаго образа, въ сущности, не находится въ зависимости отъ него.

И такъ, какъ ближайшій результатъ этого общаго закона мы видимъ, что въ этомъ второмъ направленіи настоящаго періода, удержано было много художественныхъ мотивовъ отъ предшедшей эпохи, преимущественно такіе, которые основаны были на древнехристіанскихъ преданіяхъ. Они удержались, отчасти потому, что потребности не было съ ними разстаться, отчасти же и главнымъ образомъ, что идеальный и величаво отвлеченный характеръ этихъ произведеній, дѣйствительно представлялъ удобный просторъ для выраженія преобладавшихъ душевныхъ настроеній. Свойственныя византійскому искусству строгость и жосткость, (которыя, какъ мы видѣли, уже у Дуччіо значительно уменьшились), необходимо должны были уступить мѣ-

*) Rumohr (Ital. Forsch. II, стр. 400 и сл.). Объясняетъ такое медленное развитіе, цеховымъ духомъ тогдашняго искусства и главнымъ образомъ, продолжительной зависимостію учениковъ отъ мастеровъ.

сто тому болѣе мягкому стилю, о которомъ мы говорили при характеристикѣ Джіотто. Въ особенности это было необходимо потому еще, что этотъ стиль благопріятствовалъ болѣе совершенному выраженію той мечтательной сентиментальности, которая составляла характеристическую особенность упомянутаго направленія искусства и вообще всей лирической поэзіи того времени.

Преимущественно у Сіэнскихъ мастеровъ это направленіе ознаменовалось особенной красотою *). Въ главѣ ихъ стоитъ Симонэ ди Мартино, (ошибочно называемый Симонэ Мемми), современникъ Джіотто, послѣ смерти котораго онъ получилъ въ 1336 г. приглашеніе къ папскому двору въ Авиньонъ гдѣ, какъ полагаютъ онъ и умеръ въ 1344 г. Достойно замѣчанія, и повидимому не простое случайное обстоятельство, что подобно тому, какъ эпическій поэтъ Дантэ упоминаетъ о славѣ Джіотто,—великій лирикъ средневѣковой Италіи, Петрарка, посвящаетъ славѣ Симона два сонета. Изъ подлинныхъ произведеній Симона не многія извѣстны; — большія стѣнныя фрески, которыя по словамъ Вазари, будто бы выполнены имъ въ капитулѣ С. Маріи Новеллы во Влоренціи**) и въ пизанскомъ Кампосанто, какъ уже сказано было выше, положительно не его работы; но для подробной оцѣнки его таланта, достаточно даже немногихъ, сохранившихся произведеній его руки.

Главное его произведеніе, большой напрестольникъ, первоначально состоявшій изъ значительнаго ряда отдѣльныхъ иконъ ***), разбросанныхъ въ настоящее время по разнымъ мѣстамъ. (вѣроятно) въ Сіэнѣ; середнее изо-

---

*) Здѣсь кстати слѣдуетъ упомянуть объ Уголино да Сіэна, умершемъ въ преклонныхъ лѣтахъ въ 1339 г. Отъ единственнаго, достовѣрно ему принадлежавшаго произведенія, надпрестольникѣ ц. с. Кроче во Флоренціи, въ 1835 г. еще существовали самыя главныя части, (поясныя изображенія святыхъ и на выступахъ небольшія иконы страданій Спасителя), въ разбросанномъ съ тѣхъ поръ собраній Юнга-Отлейя въ Лондонѣ. (Ср. Waagen, Kunstw. и Künstler in England, I. стр. 393 и Crowe и Cavalcaselle I. 162. 185 и II, 53 и сл.). Стиль этихъ работъ составляетъ переходъ отъ болѣе строгаго, полувизантійскаго стиля Дуччія (см. выше), къ болѣе мягкому Симона ди Мартино; въ фигурахъ мужскихъ святыхъ еще преобладаетъ византійскій элементъ, тогда какъ въ изобр. страданій Христовыхъ выказываются болѣе усовершенствованныя формы, больше движенія и колоритъ болѣе свѣтлый.—Два другія произведенія также носятъ имя Уголина, но одно ли это лицо съ Уголиномъ Сіэнскимъ, рѣшить трудно. — Одна изъ этихъ работъ, серебряный ковчегъ для храненія актиминса (santo Corporale) въ Орвіетскомъ соборѣ, украшенъ 12 эмалевыми изображеніями, (D'Agincourt, въ пр. м. таб. 123), содержащими исторію установленія празднества тѣла Христова, выполненными въ 1338 г. Уголиномъ Віэри, золотыхъ дѣлъ мастеромъ въ Сіэнѣ, обличающимъ себя въ этой работѣ художникомъ малоспособнымъ. Какому-то Уголино ди Претэ Пларіо приписываютъ, весьма обширныя фрески на клиросѣ того же собора, въ которыхъ изображены, три лица св. Троицы, потомъ жизнь Пр. Богородицы, пророки, апостолы и учители церкви, наконецъ 40 поясныхъ изображеній папъ и епископовъ. Рѣшительный приговоръ возможенъ будетъ только при сличеніи этихъ трехъ произведеній. (Ср. Crowe и Cavalcaselle II, 53 и I, 112, 443, II, 202),

**) См. прим. англ. изд. стр. 211.— При всей дружбѣ къ Симону, Петрарка повидимому питалъ еще большее уваженіе къ таланту Джіотто, это видно изъ выраженій завѣщанія, по которому онъ одно произведеніе этого художника отказываетъ Франческу Веккіо ди Каррура, правителю Падуи, какъ драгоцѣнную вещь. (Прим. англ. изд.).

***) E. Förster, Beiträge, стр. 166 и сл. — Иконы этаго надпрестольника открыты Е. Фёрстеромъ.

браженіе представляетъ Б. Матерь съ Младенцемъ и отмѣчено подписью художника; боковыя части наполнены ликами пророковъ и святыхъ. «Концепція на которой основано все это произведеніе» — говоритъ Фёрстеръ, — «проникнута гораздо большей строгостію, глубиною и поразительнѣе всего что мы обыкновенно находимъ у флорентійскихъ мастеровъ: спокойствіемъ, важностію, величіемъ,—словомъ: святостію, дышитъ отъ каждой фигуры, отъ каждаго движенія. Чувство красоты и тонкости преобладаетъ въ очертаніяхъ лицъ, которыя совершенно идеальны; рисунокъ твердъ, хотя не безъ недостатковъ. Оттѣненія нѣтъ вовсе, въ строгомъ смыслѣ слова, но свѣтлыя и темныя массы, положенныя отдѣльно, способствуютъ общему выраженію, которое сплошь проникнуто задушевностію и правдою. Дивной, тонкой дымкою подернутыми, кажутся лики святыхъ и какъ будто отодвинутыми отъ нашего глаза въ глубокую, (хотя свѣтлую) даль и возбуждаютъ въ насъ неодолимое желаніе, заглянуть сквозь прозрачный флеръ, въ душу художника, обладающаго всѣми данными для совершенства, но связаннаго еще пеленами несвободнаго и младенческаго искусства». Относительно выполненія надо замѣтить что эта картина необыкновенно нѣжнаго письма, колоритъ тѣла (по зеленоватой загрунтовкѣ), выдержанъ чрезвычайно тщательно, почти на манеръ эмалевой работы; волосы отдѣланы съ особенной тонкостію, скорѣе рисованы, чѣмъ писаны кистью; въ тоже время мы видимъ богатое украшеніе красивыхъ орнаментовъ, въ особенности перловъ и драгоцѣнныхъ камней, отдѣланныхъ съ величайшей чистотою.

Такую-же задушевность выраженія и своеобразное выполненіе, мы находимъ, въ большомъ изображеніи Мадонны окруженной святыми, въ судебномъ залѣ публичнаго дворца въ Сіенѣ; — оно написано на стѣнѣ первоначально древнимъ мастеромъ,—потомъ подновлено въ 1330 г. или скорѣе какъ кажется, заново написано Симономъ. Къ сожалѣнію, въ позднѣйшія времена оно часто подвергалось грубымъ реставраціямъ.—Въ Сіенѣ находятся еще нѣкоторыя другія картины, которыя съ большой вѣроятностію могутъ быть приписываемы Симону. *)

Одно Благовѣщеніе въ галереѣ Уффиціи въ Флоренціи, писано съ такимъ же нѣжнымъ и глубокимъ чувствомъ. Эта картина отмѣчена годомъ 1333, возлѣ имени Симона въ другой подписи, нѣкто Липпо Меммм называетъ себя затемъ и сотрудникомъ Симона при этой работѣ. Говорятъ обоими сообща исполнены другія еще произведенія.

Прекрасная небольшая икона, съ именемъ художника и годомъ 1312 находится въ Ливерпульскомъ собраніи, **) На ней изображены Б. Матерь и Іосифъ, дѣлающіе отроку Іисусу замѣчаніе, что онъ ихъ оставилъ; фигуры исполнены глубокой задушевности и трогательнаго выраженія; отдѣлка чрезвычайно тонка. Голова Іосифа одно изъ прекраснѣйшихъ произведеній этого

*) Напрестольникъ въ Пизѣ, также въ Неаполѣ. (С. Лоренцо маджіоре и трапезная въ п. С. Кіара), D. Kunstbl. 1857 стр. 148.

**) Waagen, въ пр. м. II. стр. 390.—Въ Криптѣ С Петра въ Римѣ, (такъ называем. grotte Vaticane) напрестольный образъ часовни С. Маріи дэль Портико, (поясное изобр. Мадонны), также работа Симона.

періода.—Маленькая, миніатюрно отдѣланная икона въ берлинскомъ музеѣ, Б. Матерь питающая Младенца Іисуса, также исполнена чрезвычайной прелести и граціозности; но съ другой стороны, (тамъ-же), на одной иконѣ Богородицы съ Младенцемъ, болѣе значительныхъ размѣровъ, какъ вообще въ болѣе крупныхъ фигурахъ этого мастера, непріятно поражаетъ зрителя, продолговато-узкое очертаніе глазъ.

Изящная миніатюра, украшающая одну рукопись Виргилія въ амвросіянской библіотекѣ въ Миланѣ, также отмѣчена именемъ Симона. *) Въ ней представленъ Виргилій и олицетворены различные роды его поэзіи.—Мягкая моделировка, тонкое оттѣненіе и тщательная отдѣлка драпировки, въ двѣнадцати послѣднихъ миніатюрахъ одной раскрашенной библіи императ. парижск. библіотеки, обличаютъ произведеніе Симона, выполненное имъ вѣроятно во время его пребыванія въ Авиньонѣ **).

Наконецъ, сообщаемыя Вазари свѣдѣнія о несуществующихъ болѣе произведеніяхъ Симона, по видимому подтверждаютъ вышеприведенное показаніе относительно своеобразности направленія этого мастера. То были почти сплошь иконы съ Мадоннами, большею частію окруженными ангелами и святыми, а именно въ нихъ, это направленіе могло выказываться самымъ рѣшительнымъ образомъ. Въ одномъ стѣнномъ изображеніи страданій, находившемся въ капитулѣ С. Спирито во Флоренціи, Вазари преимущественно восхваляетъ миловидное и задушевное выраженіе помѣщенныхъ тамъ фигуръ ангеловъ ***).

Отличная картина принадлежащая г. Фёрстеру въ Берлинѣ, выполнена Липпо Меммі безъ участія другихъ. Это небольшой домашній надпрестольникъ, содержащій поясной ликъ Богоматери, наклоняющей въ размышленіи голову, съдѣтски прижимающимъ къ Ней, по задумчивымъ Младенцемъ. По красотѣ мотивовъ, особенно въ весьма благородной драпировкѣ, по нѣжной но стильно-вѣрной выдержкѣ, но преимущественно по дивному, глубоко религіозному и все-таки человѣческому выраженію, какія мы рѣдко встрѣчаемъ у Флорентійскихъ художниковъ,—эта картина составляетъ одно изъ самыхъ отрадныхъ явленій въ этой школѣ. Она отмѣчена именемъ художника.

§ 114. Другіе Сіэнскіе мастера послѣдовали направленію столь рѣшительно выразившемуся въ произведеніяхъ Симона, какъ напр. упомянутый уже выше Піетро ди Лоренцо (или Лоренцетти), судя по нѣкоторымъ достовѣрнымъ работамъ его. Сюда въ особенности относится, находящійся въ галереѣ Уффиціи во Флоренціи, надпрестольный образъ, носящій годъ 1340 г. и имя художника. Это Богоматерь съ Младенцемъ и ангелами

*) Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, стр. 317 Ср. Crowe и Cavalcaselle I. 320, 395, 399 и II, 60 и сл.

**) Гравюра у Росина, Storia della Pittura.

***) Слова Вазари едва-ли оправдываютъ замѣчаніе автора, по крайней мѣрѣ относительно фигуръ ангеловъ. Къ вышеисчисленнымъ работамъ Симона, можно прибавить фрескъ, выполненный имъ въ предѣлѣ Авиньонскаго собора, отъ котораго еще, какъ говорятъ, уцѣлѣли остатки: сюжетъ описанъ у Della Valle, lettere Senensi, vol. II. стр. 94.—(Прим. англ. изд.).

по сторонамъ Ея; величаво строгія фигуры съ прекрасными и выразительными лицами. Въ боковомъ отдѣленіи ризницы Сіэнскаго собора находится другая картина того-же мастера *).

Аллегорическое направленіе, основанное Джіоттомъ, проникло однако также сюда и, въ связи съ особенностями сіэнскихъ мастеровъ, проявило своеобразное развитіе. Съ этихъ поръ обѣ школы, флорентійская и сіэнская, становятся въ взаимнодѣйствіи, хотя и условномъ, одна съ другою.

Въ этомъ отношеніи слѣдуетъ упомянуть преимущественно о фрескахъ, исполненныхъ братомъ Піетро, Амброуджіо ди Лоренцо (или Лоренцетти), въ сіэнскомъ публичномъ дворцѣ, въ залѣ delle Balestre**). Содержаніе ихъ, весьма характеристично въ отношеніи къ исторіи италіянскихъ городовъ,— «хорошее и дурное управленіе и послѣдствія того и другаго.» На главной стѣнѣ, противоположной окнамъ, изображенъ императоръ на высокомъ сѣдалищѣ, въ качествѣ представителя высшей безусловной власти ***). По обѣимъ сторонамъ трона сидятъ по три женскія аллегорическія фигуры: благоразуміе, храбрость, и миръ,— великодушіе, умѣренность и правосудіе; прекрасныя, спокойно торжественныя фигуры; надъ головою императора парятъ, вѣра, надежда, любовь. Въ этихъ и послѣдующихъ аллегорическихъ фигурахъ, преимущественно выказывается, свойственный сіэнскимъ мастерамъ способъ изображенія, въ которомъ, съ отголосками византійскаго искусства, также удержалось приближеніе къ античному. Въ особенности привлекательна богиня мира, кроткая фигура съ благороднымъ выраженіемъ, съ масличной вѣткою въ волосахъ, беззаботно наклоняющая голову на руку, въ полулежачемъ положеніи покоящаяся на подушкѣ; бѣлое одѣяніе въ безчисленныхъ складкахъ, нисколько не скрадывающихъ прекрасныя формы, облегаетъ ея станъ какъ на фигурахъ древнихъ саркофаговъ и только кроткое и выразительное лице намъ напоминаетъ, что мы дѣйствительно находимся на почвѣ новѣйшаго искусства. Внизу отъ императора видно шествіе гражданъ и рыцарей, направляющееся вправо, къ сидящей на тронѣ женской фигурѣ, олицетворяющей хорошее правленіе; — возлѣ нея стоятъ аллегорическія фигуры мудрости, согласія и др. На правой стѣнѣ видны послѣдствія хорошаго правленія. Городъ и страна наслаждаются плодами мудраго управленія: торговля кипитъ на улицахъ и на площади; пляски и веселіе на всѣхъ краяхъ города; за городомъ цвѣтущія и хорошо обработанныя поля и крестьяне, воздѣлывающіе землю или собирающіе жатву. Правда, какъ характеристическое представленіе обыденной жизни, это изображеніе мало удовлетворительно. На лѣвой стѣнѣ мы видимъ на тронѣ аллегорическую фигуру дурнаго и несправедливаго правленія; скупость, насиліе и пустая слава парятъ надъ нею; жестокость, измѣна, обманъ, яростъ и пр.

---

*) v. Rumohr, Ital. Forsch. II. стр. 106.

**) Ср. E. Förster, въ пр. м. стр. 182 и сл. и Crowe und Cavalcaselle II. 134 и сл. — Одно изобр. Введенія во храмъ, работы Амброуджіо, съ числомъ 1342 г. и его именемъ, въ флорент. академіи. — Небольшія иконы, обоихъ братьевъ, мем. пр. въ берлинскомъ музеѣ.

***) Это раздѣленіе между императоромъ и правительствомъ, коренится въ своеобразномъ положеніи средневѣковой Италіи.

окружають ее. Тамъ-же рядомъ, также были изображены послѣдствія этого управленія, но къ сожалѣнію не многое уцѣлѣло: хватаютъ гражданъ и уводятъ ихъ изъ своихъ домовъ, другихъ умерщвляютъ на улицахъ, поля въ запустѣніи и пр.

Во второй половинѣ XIV вѣка процвѣталъ между сіенскими мастерами замѣчательный въ отношеніи къ этому художественному направленію художникъ, по имени Бэрна или Барна *), изъ работъ котораго, въ соборѣ въ Ареццо сохранились распятіе съ изображеніями святыхъ и въ главной церкви с. Джиминьяно, мѣстечкѣ вправѣ отъ дороги изъ Флоренціи въ Сіэну, стѣнописныя изображенія, (вѣроятно событія изъ жизни І. Христа, на правой стѣнѣ въ церкви). Его роспись на кивотѣ дарохранительницѣ въ Латеранѣ въ Римѣ, выказываетъ хорошіе мотивы, но сильно записана.

§ 115. Указанныя нами, преобладавшая задушевность концепцій и въ особенности выраженіе глубокаго религіознаго чувства, въ замѣчательной степени замѣтны у другаго сіенскаго мастера, Таддео ди Бартоло, подлинныя произведенія котораго относятся къ началу XV вѣка. Древнѣйшія изъ нихъ нѣкоторыя иконы, находящіяся въ Перуджіи, гдѣ какъ говорятъ, художникъ продолжительное время работалъ; преимущественно одинъ надпрестольный образъ, отмѣченный именемъ художника и 1403 годомъ, хранящійся въ собраніи тамошней академіи: Богоматерь съ Младенцемъ и двумя ангелами, возлѣ нихъ с. Бернардъ. Это фигуры исполненныя благородства, и привлекательной задушевности выраженій; съ драпировкою прекраснаго стиля и мягкаго склада; въ особенности прекрасно и граціозно лицо Б. Матери.—Тамъ-же находятся еще двѣ иконы, каждая съ четырьмя ликами святыхъ; это также весьма хорошія и достойныя фигуры, хотя онѣ не такъ поразительно хороши какъ предыдущая икона.—Въ ц. с. Агостино въ Перуджіи, (въ лѣвой вѣтви креста), вписть изображеніе, Сошествія С. Духа; отличная картина, во всемъ соотвѣтствующая по стилю прочимъ иконамъ этого мастера.

Благовѣщеніе въ галереѣ Сіэнской академіи, также привлекательное произведеніе, но не можетъ сравниться съ картинами въ Перуджіи.—Нѣкоторыя, не особенно важныя иконы находятся въ Луврѣ въ Парижѣ.**) Гораздо важнѣе стѣнописныя изображенія, произведенныя мастеромъ Таддео въ часовнѣ публичнаго дворца въ Сіэнѣ около 1407 г. Въ нихъ представлены различныя событія изъ жизни Б. Матери, относящіяся къ Ея Успенію; эти картины сплошь проникнуты своеобразною мягкостію, благородствомъ и самымъ глубокимъ искреннимъ чувствомъ. Тихое похоронное шествіе Пр. Дѣвы, потомъ положеніе Ея въ гробъ и сошествіе І. Христа воскресающаго Б. Матерь къ вѣчной жизни, все это трогательно и прекрасно передано.

*) v. Rumohr, Ital. Forsch. стр. 109 и сл.

**) По этому поводу мы принуждены, разъ на всегда, повторить вѣчную жалобу на невѣроятную небрежность съ которою по большой части, отмѣчены въ лувровой галереѣ картины древнихъ мастеровъ. Въ слѣдующемъ мы будемъ держаться преимущественно указаній предложенныхъ Вагеномъ. (Прим. во II изд.).—Въ послѣднее время говорятъ сдѣланы улучшенія – фонъ-Бломбергъ.

Къ сожалѣнію часовня чрезвычайно темна, такъ что эти изображенія можно нѣсколько удовлетворительно разглядѣть, лишь при особенно благопріятномъ дневномъ освѣщеніи.—Въ послѣствіи, около 1414 г. Таддэо расписалъ притворъ находящійся впереди часовни, преимущественно рядомъ портретовъ знаменитыхъ ораторовъ, государственныхъ мужей и героевъ классической древности, которыхъ добродѣтели должны были побуждать къ подражанію современниковъ художника. Эти произведенія однако второстепеннаго достоинства; содержаніе ихъ, относящееся къ упомянутому нами выше дидактическому направленію не было понятно мечтательной натурѣ художника. *)

Доменико ди Бартоло, племянникъ или братъ Таддео, менѣе важенъ. Его фрески въ больницѣ della Scala въ Сіенѣ (1444), изображающія дѣла милосердія, небрежны и даже безсмысленны. Въ одномъ очень большомъ Вознесеніи Б. Матери въ берлинскомъ музеѣ, хотя выказывается еще величавая старинная постановка, особенно въ колоссальномъ, торжественномъ ликѣ Б. Матери; но съ другой стороны, явный реалистическій типъ безчисленныхъ головъ ангеловъ и тяжеловатая, фантастическая драпировка подъ часъ сильно напоминаютъ XV вѣкъ. Въ идеальномъ лицѣ Б. Матери, нѣтъ ни выраженія ни высшей чистоты формъ; техническое выполненіе аляповато и отчасти грубо.

Таддеовы работы въ Перуджіи, какъ кажется, въ этомъ городѣ и въ окрестностяхъ, побудили многихъ къ подражанію, что преимущественно замѣтно по нѣкоторымъ фрескамъ, сохранившимся въ разныхъ мѣстахъ въ Ассизи. (См. ниже).

Преобладающій отпечатокъ кротости и привязанность къ старинными мотивамъ, нераздучны съ произведеніями сіенскихъ художниковъ въ продолженіи всего XV вѣка. Въ остальномъ, тамошнее искусство въ этотъ періодъ замѣтно отсталo; почти всѣ произведенія за это время, носятъ характеръ крайне вялый и слабый. Это тотъ же феноменъ, который повторяется въ позднѣйшей порѣ перуджійской школы, когда послѣдняя, всецѣло стремившаяся къ выраженію чувства и прочесъ весь, довольно тѣсный кругъ соотвѣтствовавшихъ ей предметовъ, механически и наружно стала воспроизводить свои отжившія формы. Въ числѣ мастеровъ, нѣсколько выдающихся сравнительно съ другими художниками того времени, принадлежатъ въ особенности братья Сано и Лоренцо ди Піетро, работавшіе около половины этого вѣка; произведенія обоихъ слабы почувствованы и вялы по формамъ. Потомъ Матэо ди Джіованни или Матэо да Сіэна, работы котораго, изображеніе 1479 г. въ ц. с. Доменико въ Сіенѣ, съ тремя святыми угодниками и вверху въ люнетѣ, умершимъ Спасителемъ; картина исполненная тихой прелести. Матэо представляетъ переходъ къ натурализму между современными флорентійцами, но онъ выступаетъ за предѣлы его въ своихъ послѣднихъ произведеніяхъ исполненныхъ имъ въ Неаполѣ. Извѣстное его Вифлеемское избіеніе младенцевъ, писанное имъ два раза,—одинъ

*) Относ. другихъ произв. Таддэо ср. Crowe и Cavalcas. II. 156 и. сл. и I. 396, гдѣ ему приписываютъ также Успѣніе Б. Матери въ пизанскомъ Кампосанто. — О сѣдующемъ художникѣ см. тоже сочиненіе, Т. III. 52.

экземпляръ въ ц. с. Агостино въ Сіенѣ, другой въ галереѣ борбонскаго музея въ Неаполѣ; — манерная работа, съ немногими дѣйствительно сильными чертами и большею частію въ карикатурномъ стилѣ.

§ 116. Въ заключеніе этого отдѣла, мы помѣщаемъ двухъ живописцевъ принадлежавшихъ правда, почти исключительно Флоренціи, но соединявшихъ въ себѣ, съ флорентійской концепціею формъ, выраженіе глубокой задушевности и стремленіе къ идеальному, свойственныя сіенскимъ мастерамъ, съ преобладаніемъ даже послѣдняго вліянія. Оба, хотя современники великихъ нововведеній Мазаччіо, главнымъ образомъ все таки удержали типы XIV вѣка.

Одинъ изъ нихъ камальдулійскій монахъ Донъ Лоренцо, прозванный Монако, жившій въ началѣ XV в. въ монастырѣ дельи Анджели во Флоренціи. Главное его произведеніе, 1414 г. напрестольный образъ въ Бадіѣ, (аббатствѣ) Черрето, близъ Чертальдо. *) Это увѣнчаніе Царицы Небесной, окруженной ангелами и многими рядами колѣнопреклоненныхъ святыхъ, по золотому фону; уступы напрестольника содержатъ поклоненіе пастырей и волхвовъ и по обѣимъ сторонамъ дѣянія с. Бенедикта. Выполненіе весьма тщательно, колоритъ свѣтелъ и гармониченъ, нагія части напротивъ, весьма неудовлетворительны и драпировка небрежна и условна. Многое въ изображеніяхъ на уступахъ напоминаетъ Таддэо Гадди и Спинелло; притомъ, въ ландшафтномъ фонѣ и въ болѣе трезвой и согласной съ дѣйствительностію концепціи, выказывается уже нѣкоторое вниканіе въ пріемы XV в. тогда какъ въ главномъ изображеніи, еще удержана старая, торжественная постановка идеалистовъ.—Одно Благовѣщеніе въ ц. с. Тринитъ во Флоренціи, (въ часовнѣ Бартолини), представляетъ правда, лишь воспроизведеніе общераспространеннаго въ то время изображенія, сдѣлавшагося почти типическимъ; но по нѣжному и кроткому выраженію головъ и прочувствованному выполненію, превосходитъ всѣ прочіе экземпляры этого предмета. Изображенія на уступахъ напрестольника, по замыслу и содержанію сродственны вышеупомянутымъ.– Менѣе замѣчательны, снятіе со креста въ Флорентійской академіи и многія другія картины.

Если Лоренцо, при всемъ явномъ стремленіи къ выраженію религіознаго, возвышеннаго все таки не совсѣмъ отвергалъ новаго направленія XV вѣка, а вдавался также въ изображенія обыденнаго, бытоваго свойства, какъ напр. на упомянутыхъ напрестольныхъ уступахъ, то съ другой стороны, мы видимъ чисто идеальное стремленіе у младшаго по годамъ современника его, Доминиканскаго монаха Беато Фра Джованни Анджелико да Фіезоле, родивш. около 1387, умерш. въ 1455 г. О его художественномъ воспитаніи, мы не имѣемъ точныхъ извѣстій; повидимому однако, нѣкоторое вліяніе на него имѣлъ Лоренцо; кромѣ того, по извѣстнымъ особенностямъ въ техническихъ пріемахъ, именно по зеленоватой подмалевкѣ тѣла, можно съ большой правдоподобностію допустить непосредственное вліяніе сіенской школы.

*) Ср. Kunstblatt 1840 № 82. (Статья Gaye о Лоренцо).

Бо̀льшую часть жизни Фіэсоле провелъ въ монастырѣ Сан Марко во Флоренціи; онъ схороненъ въ Римѣ, въ ц. с. Маріи sopra Minerva, гдѣ изображеніе на его гробницѣ свидѣтельствуетъ о глубокомъ и постоянномъ душевномъ мирѣ, которымъ по видимому дышало все существо его. Высокое благочестіе, о которомъ одинаково свидѣтельствуютъ и жизнь и произведенія его, доставили ему честь бэатификаціи и прозванія ангелоподобнаго, (Angelico) *). Онъ могъ бы, говоритъ Вазари, жить спокойно въ мірѣ и пользоваться богатымъ добыткомъ, доставляемымъ ему искусствомъ, которое онъ хорошо зналъ съ молодыхъ лѣтъ; но по склонности и для успокоенія себя и главнымъ образомъ для душевнаго спасенія, онъ предпочелъ вступить въ монашескій орденъ проповѣдниковъ. Онъ никогда не писалъ за плату, всегда охотно удовлетворялъ просьбы каждаго, лишь бы на то предварительно получено было согласіе настоятеля; его смиреніе и нежеланіе почестей простирались даже до того, что когда папа Николай V, въ знакъ уваженія къ его чистой и святой жизни, его хотѣлъ возвести въ санъ Флорентійскаго архіерея, онъ папу упросилъ назначить другаго, такъ какъ самъ онъ не чувствовалъ призванія быть начальствующимъ надъ другими. Никогда онъ не приступалъ къ работѣ не сотворивъ молитву и душа его до такой степени была исполнена предметомъ, что часто, при изображеніи страданій Спасителя, слезы прерывали его работу. Поэтому онъ смотрѣлъ на то что написано было имъ, какъ на благодать съ неба, и никогда не дерзалъ что нибудь подправлять.

И этотъ именно глубокій душевный миръ, это всегда чистое и святое настроеніе, эта благочестивая душевная преданность составляютъ основный характеръ всѣхъ произведеній Фра Джіованни. Онъ не касается ни человѣческихъ страстей, ни борьбы человѣка съ плотію и его побѣды надъ ней; онъ стремится развернуть передъ нашими глазами просвѣтленный, блаженный міръ. Онъ старается предметы, которые онъ намъ представляетъ, облечь въ самый обоятельный образъ, какой только въ состояніи начертить его рука; самая нѣжная прелесть разлита по всѣмъ его фигурамъ; разнообразныя выраженія искренняго благочестія и блаженства, этимъ художникомъ переданы съ самымъ тонкимъ чувствомъ индувидуализаціи. Мѣрная гармонія управляетъ всѣми движеніями этихъ фигуръ (въ особенности тамъ, гдѣ они выражены складками драпировки); самые веселые цвѣта подобно весенному цвѣтнику, сливаются въ драпировкахъ и вмѣстѣ съ обиліемъ граціозно разбѣгающихся золотистыхъ орнаментовъ, отливомъ своимъ производятъ на глазъ чарующее впечатлѣніе. Въ этихъ картинахъ собрано все, что только можетъ содѣйствовать вящему прославленію изображенныхъ въ нихъ святыхъ. Съ особеннымъ религіознымъ страхомъ художникъ придерживается переданнаго ему способа изображенія и не отваживается дать мѣсто въ своихъ картинахъ

*) Авторъ повидимому не полагаетъ большаго различія между обоими понятіями, между тѣмъ беатификація была почесть воздаваемая торжественно церковью, но не столь полная какъ причтеніе къ лику святыхъ, или канонизація. Ланци выражается точнѣе, называя Фра Анджелико „un Beato dell'Ordine Domenicano", (блаженнымъ доминиканцемъ). См. также Фра Серафино Рацци (Vite de'Santie Beati dell sacro Ordine de'Predicatori), приведенныя у Бальдинуччи. (Прим. англ. изд.).

нововведеніямъ, которыя въ его время во Флоренціи уже стали показываться въ искусствѣ: это нарушило бы только дѣтскую невинность его духа. Изо всѣхъ художниковъ, Фіезоле можно назвать, самымъ совершеннѣйшимъ представителемъ этого направленія, односторонность котораго однако въ тоже время ни у кого другаго такъ рѣзко не выказывается. Никто не превосходитъ его въ изображеніяхъ ангеловъ и святыхъ въ славѣ; онъ великъ въ передачѣ тихихъ чувствъ и въ состояніи выразить глубочайшую душевную скорбь; но слабъ и робокъ и —надо признаться, —дѣтски неловокъ, когда ему приходится изобразить дѣйствительныхъ людей, съ ихъ земными страстями. Не только ярость и жажда мести въ врагахъ Христовыхъ, но всякое рѣшительное дѣйствіе, гдѣ оно требовалось, выражено слабо; его фигурамъ, въ совершенно спокойномъ даже положеніи, недостаетъ по наружному виду энергіи хотя бы къ самому возвышенному и святому дѣлу; такъ напр. весьма неудовлетворительны при всей ихъ красотѣ и мягкости, его изображенія Христа, въ лицѣ котораго должна бы была одинаково проявиться человѣческая сила какъ и божественное величіе. Съ этими недостатками связано у него плохое знаніе организма человѣческаго тѣла, нижняя часть котораго обыкновенно страдаетъ недостаткомъ той твердости въ поступи и положеніи, которую усвоилъ себѣ еще Джіотто *).

§ 117. Первыя художническія попытки Фіезоле, относятся какъ говорятъ, къ миніатюрной живописи которой его обучалъ старшій братъ; Вазари отзывается съ похвалою о нѣкоторыхъ служебникахъ украшенныхъ Фіезоле подобными картинами. Однако служебники, хранящіеся въ клиросѣ с. Марка во Флоренціи, расписаны не имъ, но упомянутымъ (роднымъ) братомъ его, Бенедетто да Маджелло, доминиканскимъ настоятелемъ въ городѣ Фіезоле, († 1448); впрочемъ можетъ быть съ его участіемъ.

Но взаменъ, число небольшихъ иконъ исполненныхъ имъ, весьма значительно и самыя замѣчательнѣйшія собраны въ галереѣ флорентійской академіи. Въ числѣ ихъ особенное вниманіе заслуживаютъ 8 иконъ съ 35 сценами изъ жизни І. Христа, помѣщавшіяся прежде на шкафахъ для храненія серебряной утвари, въ библіотекѣ монастыря серватовъ (с. Аннунціаты), во Флоренціи и которыя выполнены съ величайшей тонкостію и почти всѣ очень хорошо сохранились **). Въ галереѣ Уффиціи во Флоренціи есть также нѣкоторыя, чрезвычайно милыя иконы въ этомъ родѣ, мж. пр. весьма граціозное увѣнчаніе Пр. Дѣвы. Цѣлое собраніе находится въ ризницѣ Сан' Доменико въ Перуджіи; это разобранныя части обрамки одного надпрестольника, представляющаго Б. Матерь между четырьмя святыми. Въ особенности превосходны двѣ небольшія круглыя иконы составляющія вмѣстѣ Благовѣщеніе; обѣ фигуры съ самымъ тонкимъ выраженіемъ и необыкновенно хорошо расположены по пространству. Изображенія на уступахъ одного надпрестольника въ ватиканѣ, содержащія исторію с. Николая Мирликійскаго,

*) Послѣднее нельзя безусловно отнести, ни къ изобр. І. Христа, ни къ нѣкоторымъ другимъ оживленнымъ композиціямъ, какъ напр. къ изобр. страшн. суда у Лорда Уэрда въ Лондонѣ. — фонъ Бломбергъ.

**) Изд. Nocchi во Флоренціи, въ очеркахъ (прорисованныхъ съ оригиналовъ).

обличаютъ въ художникѣ также способность къ полуисторической жанровой живописи, выполненной имъ здѣсь съ прелестной наивностію и миніатюрной граціозностію. Прочувствованная отдѣлка, побочныхъ даже предметовъ, въ особенности архитектурныхъ проглядей, почти напоминаютъ фландрскія работы. Одно прелестное изображеніе Б. Матери на престолѣ, окруженной ангелами, находится въ Штеделевомъ институтѣ въ Франкфуртѣ на Майнѣ. Въ ризницѣ ц. с. Марія Новелла во Флоренціи, хранятся три ковчежца для мощей, съ превосходными живописными изображеніями работы Фіесоле; Рождества Христова, увѣнчанія Пр. Дѣвы и Б. Матери въ славѣ. Части уступовъ одного надпрестольника находились въ собраніи покойнаго прусскаго консула въ Римѣ, Валентини, не говоря о другихъ небольшихъ иконахъ, разбросанныхъ по всей Европѣ. Фіесоле написалъ нѣсколько изображеній страшнаго суда, самое полное изъ нихъ то, которое принадлежитъ теперь флорентійской академіи. І. Христосъ съ поднятой правой рукой и опущенной лѣвою, на престолѣ, окруженный ликомъ благолѣпныхъ ангеловъ; лица блаженныхъ (внизу) исполнены самаго глубокаго и дивнаго выраженія, между тѣмъ какъ отверженные нѣсколько смахиваютъ на карикатуры. Граціозно ликующіе ангелы и блаженные, на зеленомъ лугу, представляютъ рай: въ изображеніи ада за то Фіесоле впадаетъ въ смѣшное. Другая картина страшнаго суда, съ изображеніями Вознесенія и Сошествія С. Духа на створахъ, находится въ галереѣ Корсини въ Римѣ; въ ней также замѣтно обиліе выраженія и благородная драпировка; радость помилованныхъ выражена ихъ взаимными объятіями и положеніями молящихся. Замѣчательно въ отношеніи къ самому художнику, что отверженные здѣсь безъ исключенія— монахи. Третье, весьма превознесенное изображеніе этого же предмета, находившееся прежде въ собраніи кардинала Феша, принадлежитъ теперь лорду Уарду. Наконецъ четвертое, большихъ размѣровъ, въ выполненіи котораго лишь мало участвовалъ самъ Фіесоле, находится въ берл. музеѣ.

Въ числѣ картинъ болѣе значительныхъ размѣровъ, приведемъ писанное послѣ 1418 г. необыкновенно красивое Увѣнчаніе Пр. Дѣвы *), находившееся прежде въ ц. с. Доменико въ Фіесоле, въ настоящее время хранящееся въ парижск. музеѣ. Прекрасное и исполненное достоинства снятіе съ креста, перемѣщено изъ ризницы ц. с. Тринита во Флоренціи въ тамошнюю академію. Большой надпрестольникъ (1433 г.) въ галереѣ Уффиціи тамъ же, съ изображеніями на наружныхъ и внутреннихъ сторонахъ створъ, колоссальной величины святыхъ, а въ серединѣ величаваго лика Б. Матери, окруженной прекрасно выполненными ангелами по краямъ. При всемъ томъ, какъ ни величаво и торжественно общее впечатлѣніе производимое этими большими фигурами, всетаки въ формахъ нѣтъ естественной выработки, съ которою художникъ еще не освоился, хотя этотъ недостатокъ въ произведеніяхъ меньшихъ размѣровъ не такъ рѣзко бросается въ глаза. Но въ этомъ отношеніи, замѣтно явное усовершенствованіе въ фрескахъ, которыми Фіесоле съ 1436 г. украсилъ монастырь (с. Марка) своего ордена во Флорен-

*) Увѣнчаніе Пр. Дѣвы и чудеса с. Доминика, по Джіованни да Фіесоле, рис. W. Ternite, съ текстомъ A. W. Schlegel.

ціи:—но можетъ быть указанный нами недостатокъ здѣсь не такъ замѣтенъ вслѣдствіе болѣе сильнаго техническаго выполненія. Но во всякомъ случаѣ, изъ этихъ произведеній, которыя и теперь еще находятся на первоначальныхъ своихъ мѣстахъ и доселѣ служатъ прежнему назначенію, мы лучше всего можемъ узнать задушевную мысль достойнаго и кроткаго художника. Въ залѣ капитула этого же монастыря, онъ написалъ распятіе, передъ которымъ молятся нѣсколько монаховъ; съ умиленіемъ, скорбью и восторгомъ они взираютъ вверхъ на Распятаго; въ отношеніи къ религіозному выраженію, это произведеніе одно изъ превосходнѣйшихъ въ мірѣ, въ немъ художникъ какъ будто хотѣлъ показать все свое искусство. Другія живописныя работы находятся во дворѣ на верхнихъ галереяхъ монастыря; въ числѣ ихъ одно Благовѣщеніе дивной красоты и превосходный ликъ Б. Матери съ святыми. Братскія кельи, также были расписаны имъ различными поучительными изображеніями. Всѣ эти изображенія въ монастырѣ с. Марка, вообще хорошо сохранились. Въ часовнѣ дома Мадонна ди с. Бризіо въ орвіетскомъ соборѣ, одномъ изъ благороднѣйшихъ памятниковъ италіянскаго искусства, верхняя часть задней стѣны и часть свода расписаны Фіезоле въ 1447 г. На стѣнѣ изображенъ І. Христосъ, въ качествѣ судьи міра, окруженный прекрасными ангеламя; по положенію, этотъ ликъ напоминаетъ Орканьево изображеніе Христа, но безъ выраженія высоко-божественнаго неговованія послѣдняго. На сводѣ представлены пророки въ пирамидальной группѣ, одинъ надъ другимъ, большею частію, старческіе лики исполненные достоинства и красоты, въ прекрасно драпированныхъ одеждахъ, по золотому фону; — точно отблескъ небесной славы. Объ остальныхъ фрескахъ этой часовни,— образцовыхъ произведеніяхъ Беноццо Гоццоли и Л. Синьорелли, относящихся къ страшному суду, мы поговоримъ въ другомъ мѣстѣ. Въ Римѣ, куда въ послѣдствіе времени (въ 1446 г.) приглашенъ былъ Фіезоле, двѣ часовни были расписаны имъ въ ватиканѣ, изъ которыхъ теперь существуетъ только одна, въ которой представлены по пяти изображеній событій изъ житія с. Лаврентія и с. Стефана *). Хотя эти работы не одинаково достоинства съ картинами въ с. Марко во Флоренціи, но въ нихъ встрѣчаются нѣкоторые очень хорошіе отдѣльные предметы, напр. проповѣдь с. Стефана. Всѣ сильно подправлены.

---

*) Le pitture della capella di Niccolo V. opere del Beato Giov. Ang. da Fiesole, dis. ed. inc. da Fr. Giangiacomo. Roma 1810.—У D'Agincourt въ пр. м. таб. 145.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Верхнеитальянскія школы.

§ 118. Какъ въ Тосканѣ, такъ и въ сѣверной Италіи, съ XIV вѣка начинается новое направленіе въ искусствѣ; одновременно съ формами германскаго стиля, проявляются выраженіе внутреннихъ движеній, болѣе или менѣе органическое оживленіе фигуръ и совершенно новый, драматическій способъ передачи историческихъ предметовъ. Начатки этихъ нововведеній вѣроятно составляли самостоятельное мѣстное развитіе, вскорѣ однако вліяніе Джіотто коснулось также ихъ и вызвало на свѣтъ въ верхнеитальянской живописи произведенія, въ которыхъ явственно видѣнъ толчокъ данный этимъ мастеромъ искусству.

Прежде чѣмъ въ другихъ мѣстахъ, мы встрѣчаемъ, самостоятельную при ея началѣ школу, въ Болоньѣ. Въ ней, упомянутый у Данте (чистил. XI. стихъ 83) Франко Болоньезе, представляетъ переходъ отъ византійской неподвижности къ болѣе естественному способу изображенія. Одна Мадонна его работы съ (поправленнымъ) числомъ 1312 г. находится въ тамошнемъ палаццо Эрколани. Туже кисть обличаютъ виньеты одного юстиніанова кодекса въ паржек. королевск. библ. происходящаго изъ Болоньи. — Своеобразную мягкость концепціи и выполненія, хотя при очень несвободныхъ формахъ, мы видимъ потомъ уже въ тѣхъ остаткахъ отъ прежнихъ фресокъ, которыя перенесены изъ упраздненныхъ монастырей въ ц. Кампосанто близъ Болоньи. — Въ первой половинѣ XIV в. въ Болоньѣ славился Виталэ *), получившій за особенную красоту писанныхъ имъ Мадоннъ, прозвище «dalle Madonne.» Одно такое изобр. Пр. Дѣвы, въ болонской пинакотекѣ, исполнено пріятнаго оживленія и въ особенности прелестно выраженіе лица Богородицы. - Сродственъ по манерѣ предидущему, болонецъ Липпо ди Далмазіо, (можетъ быть его ученикъ), процвѣтавшій около исхода XIV вѣка и пріобрѣвшій также наименованіе dalle Madonne за прекрасные облики Мадоннъ. — Его ученицею слыветъ урсулитская монахиня Беата Катерина Вигри, хотя работы ея относятся къ половинѣ слѣдующаго уже вѣка. Въ болонской пинакотекѣ и въ венеціянской академіи, находятся по одной иконѣ с. Урсулы ея работы, отмѣченныя годомъ и именемъ художницы. Это слабыя, но пріятныя произведенія, которыя можно сравнить съ лучшими тогдашними сіенскими работами. — Служебникъ 1374 г. въ мюнхенской библіотекѣ, украшенъ миніатюрами нѣкимъ Николаусомъ изъ Болоньи.

Вліяніе Джіотто выказывается уже весьма замѣтно въ произведеніяхъ двухъ живописцевъ жившихъ около 1400 г. Симона изъ Болоньи, проз-

*) Ср. D'Agincourt, въ пр. м. таб. 127.

ванаго, «до крочифиссн», и Іакова Паули *), которые вмѣстѣ расписали библейскими фресками церковь Б. Матери дэлла Мезаратта. Работы перваго рѣзки и жесткн; послѣдняго безхарактерны, у обоихъ одинаковые недостатки въ концепціи и выраженіи. Іаковымъ сработаны, налрестольникъ въ ц. с. Джіакомо Маджіоре (1408 г.) и нѣсколько изображеній на доскахъ, въ строгой и жесткой манерѣ, въ пинакотекѣ; Симономъ—рядъ картинъ въ томъ-же собраніи, которыя можно назвать хорошими произведеніями, только въ ремесленномъ отношеніи.

Замѣчательная фреска, нѣсколько сродственная манерѣ Николы да Піетро, находится, въ дворѣ монастыря с. Доменико въ Болоньѣ. Она носитъ подпись Petrus Iohannis, и къ сожалѣнію мѣстами попорчена **).

Два живописца изъ Болоньи, Лоренцо и Кристофоро, къ исходу XIV вѣка также работали въ Мезаратгѣ; послѣднимъ исполненъ въ этой церкви (1380) напрестольный образъ Б. Матери, покрывающей омофоромъ вѣрующихъ.

Здѣсь кстати слѣдуетъ привести Оому Мутинскаго (моденскаго), упомянутаго уже нами по поводу пражской школы, работавшаго около 1357 г. для Карла IV въ замкѣ Карлштейнѣ. Въ тамошней крестовой часовнѣ находятся двѣ, выполненныя имъ иконы, изъ которыхъ одна содержитъ очень испорченный ликъ Спасителя въ терновомъ вѣнцѣ, съ небольшими фигурами кругомъ. Другая икона изображеніе Б. Матери, также съ фигурами меньшихъ размѣровъ; ликъ необыкновенно величавой концепціи, напоминающей произведенія древнихъ болонскихъ мастеровъ и съ нѣкоторымъ отпечаткомъ сіэнскаго формообразованія.—Другая подлинная картина этого мастера (съ подписью его имени), въ бельведерской галереѣ въ Вѣнѣ, представляетъ въ поясныхъ фигурахъ, Б. Матерь съ Младенцемъ и съ боковъ Ея двухъ святыхъ воиновъ. Но выраженію лицъ, это изображеніе пожалуй напоминаетъ Виталэ болонскаго.—Оомѣ мутинскому можно съ вѣроятностію приписать картину въ алтарной нишѣ Екатерининской часовни въ Карлштейнѣ, Б. Матерь и по сторонамъ Ея императоръ и императрица; изображеніе исполненное большой прелести, особенно относительно лица Богородицы, напоминающаго также сіэнскія формы.—Весьма тщательно выполненная vera icon, (т. е. точный образъ или ликъ Спасителя на убрусѣ), съ кроткимъ выраженіемъ, въ пражскомъ соборѣ, также выдаютъ за работу этого живописца***).—Гораздо замѣчательнѣе, суля по новѣйшимъ

*) Lanzi (ист. живоп. въ Италіи, перев. Т. III стр. 12) считаетъ его тождественнымъ съ Іасоро d'Avanzo изъ Болоньи, отъ котораго въ Римѣ, въ галереѣ Колонна существуетъ довольно посредственное произведеніе, отмѣченное его именемъ, распятый Спаситель среди своихъ приближенныхъ. Но это совершенно различныя лица и объ несправедливо ниже по достоинству одноименнаго великаго художника, съ которымъ мы встрѣтимся въ послѣдствіи въ Падуѣ. Ср. E. Forster, Kunstbl. 1841. № 38 и 1847, № 9 и Crowe и Cavalcaselle II 214 и сл.

**) Нѣкто Лianори, по словамъ Ланци (въ пр. м. стр. 14), подписывался Petrus Iohannes. Одно изобр. на доскѣ въ Болоньи, пинакотекѣ, отмѣченное: Petrus Lianoris p. 1453, — не сходно отнюдь съ упомянутой фреской; оно жостаго и строгаго письма.

***) Относит. этихъ двухъ, (и другихъ произв. въ Италіи), ср. Crowe и Cavalcaselle II. 218 и сл.

изслѣдованіямъ, современный Ѳомѣ Мутинскому, Барнаба изъ Модены; его работа находящаяся въ Штеделевомъ институтѣ во Франкфуртѣ на М. образъ Б. Матери съ Младенцемъ. Это произведеніе представляетъ замѣчательную попытку, согласовать византійскую манеру съ оливковымъ колоритомъ и золотыми бликами,—съ величавымъ и болѣе свободнымъ способомъ изображенія XIV вѣка *).

§ 119. Несравненно важнѣе группа живописцевъ работавшихъ въ XV в. въ Падуѣ; смѣло можно сказать, что за исключеніемъ Тосканы, ни одинъ городъ, ни одна область Италіи, не имѣютъ столько превосходныхъ произведеній стѣнной живописи. Въ то время этимъ городомъ правили князья, изъ рода Каррара, покровительствовавшіе искусству, но главнымъ образомъ туда призываемы были лучшіе и способнѣйшіе художники, для украшенія тамошняго національнаго святилища, церкви надъ гробомъ с. Антонія **).

Правда, падуанская школа преимущественно только отростокъ Флорентійской (если можно такъ выразиться); какъ во Флоренціи, такъ и здѣсь, главное мѣсто принадлежитъ Джіотто и именно одному изъ величественнѣйшихъ его произведеній, фрескамъ въ часовнѣ Арэны; притомъ же не всѣ послѣдователи его были природные падуанцы, въ особенности самый знаменитнѣйшій изъ нихъ, и сверхъ того они такъ расходятся между собою по стилю, что выключая основныхъ началъ, положенныхъ Джіоттомъ, едвали остается что нибудь общее, что можно бы было щитать отличительнымъ признакомъ школы.

Весьма сомнительно, оставилъ ли Джіотто по себѣ въ Падуѣ прямыхъ учениковъ послѣ окончанія (въ 1303 г.) вышеупомянутаго произведенія. Исторія падуанской живописи намъ ничего не говоритъ, за все это время до Джіусто Падовано, или вѣрнѣе Джіусто ди Джіованни Менабуои, ученика Джіованни дэ Милано ***) бывшаго самъ родомъ изъ Флоренціи и единственная подлинная работа котораго, отмѣчена 1367 годомъ. Это произведеніе складни, принадлежащіе князю Эттингенъ-Валлерштейну; въ серединѣ, среди ангеловъ и святыхъ изображено увѣнчаніе Пр. Дѣвы, на внутреннихъ сторонахъ половинокъ, Благовѣщеніе, Рождество и Распятіе; снаружи сцены изъ прежней жизни Пр. Дѣвы до ея обрученія. Вся композиція обличаетъ послѣдователя Таддео Гадди, концепція котораго, соединена здѣсь съ большой мягкостію формъ, сильными тѣнями и богатой складками драпировкою. Другія произведенія, приписываемыя Джіотто, нѣкоторыми признаются за работы падуанцевъ Джіованни и Антоніо, можетъ быть бывшихъ его учениковъ, напр. большія фрески въ баптистеріи у собора, (исполн.

*) Образцы работъ обоихъ живописцевъ см. у D'Agincourt, въ пр. м. таб. 133. Существуютъ ли еще 40 стѣнописныхъ изобр. Ѳомы въ залѣ капитула доминиканцевъ въ Тревизо, представлявшія знаменитыхъ мужей этого ордена, намъ неизвѣстно. Они были помѣчены 1352 г. (см. тамъ же).

**) Относительно слѣдующаго, главнымъ источникомъ для насъ служили, рядъ статей Е. Фёрстера, въ Kustbl. 1837 г. № 3 до 17, и статья о Джіусто падуанскомъ, Kunstbl. 1841. № 36.—Прим. къ II. изд.

***) Ср. Crowe и Cavalcaselle II. 248 и сл.

въ 1380 г. по усердію Фины Буццакарины) и въ часовнѣ с. Луки, (капеллы Лука Беллуди) въ ц. с. Антонія, (около 1382 г.) Этотъ вопросъ новидимому, до сихъ поръ еще не рѣшенъ окончательно. Въ баптистеріи съ большой послѣдовательностію расположены обычныя въ подобныхъ святилищахъ символически-знаменательныя сцены: на куполѣ мы видимъ колоссальные лики І. Христа и Б. Матери, вокругъ ихъ въ пяти кругахъ, маленькіе ангелы, ангелы съ музыкальными инструментами, патріархи, пророки и мученики, учители церкви и наконецъ множество святыхъ; потомъ въ нижнемъ круговомъ поясѣ; ветхозавѣтныя событія до Іосифа; въ пандантивахъ купола, 4 евангелиста и въ заключеніе, по стѣнамъ, много изображеній изъ жизни І. Христа и Предтечи и фантастическія картины изъ апокалипсиса. По подобная задача была не нотъ силу художнику и относительно живописной постановки, оживленности въ отдѣльныхъ частяхъ, рисунка и характера, эти работы смѣло можно отнести къ числу самыхъ жалкихъ произведеній послѣдователей Джіотто.—Лучше исполнены фрески въ часовнѣ причтеннаго къ лику святыхъ монаха Луки, въ ц. с. Антонія, въ которыхъ преимущественно представлено житіе этого святаго и также апостоловъ Іакова меньшаго и Филиппа. Хотя эти работы въ отношеніи къ художественному чувству, довольно грубы, въ нихъ покрайней мѣрѣ нельзя отрицать извѣстныхъ хорошихъ и живыхъ мотивовъ ни той выдержанности въ оттѣненіи, которые преобладаютъ также во фрескахъ баптистерія и какъ будто сближаютъ этихъ двухъ живописцевъ съ Джіотто падуанскимъ. На изображеніи распятія с. Филиппа близъ Іераполиды, напр. мы видимъ хорошо подуманную толпу народа, бросающаго камнями въ апостола; въ томъ числѣ и нѣсколько человѣкъ хорошо одѣтыхъ.—Третье произведеніе, также приписываемое Джіусто, погибло, но по содержанію заслуживаетъ чтобъ объ немъ упомянули. Это фрески въ одной часовнѣ ц. дельи Эремитани, въ которыхъ были представлены свободныя искусства вмѣстѣ съ отличившимися въ нихъ мужами и рядъ пороковъ, съ обезславившимися также въ нихъ лицами, а наконецъ вереница благочестивыхъ августинскихъ монаховъ. Очевидно здѣсь преобладаетъ тоже аллегорическое начало, какое мы видѣли въ упомянутыхъ выше Флорентійскихъ произведеніяхъ подобнаго содержанія.

§ 120. Между тѣмъ одновременно съ Джіованни и Антоніо, въ Падуѣ уже выступилъ на сцену художникъ, котораго на ряду съ Орканья, слѣдуетъ считать достойнѣйшимъ послѣдователемъ Джіотто: Джокопо д'Аванцо (Веронезе). *) Съ участіемъ товарища по искусству (вѣроятно старшаго его по годамъ), по имени Альдигіеро да Цевіо, имъ было начато около 1376 г. украшеніе часовни Сан-Феличе въ ц. с. Антонія, а въ 1377 г. часовни с. Георгія на площади передъ этой церковью. Между работами обоихъ вышеупомянутыхъ подуанцевъ.—которые, суда по времени удобно могли кое-что позаимствовать отъ д'Аванцо и Альдигіеро, — и произведеніями двухъ

*) Ср. Е. Förster, Kunstbl. 1847 стр. 91 и Crowe und Cavalcaselle II. 232.—При этомъ вопросъ о мѣсторожденіи д'Аванцо и также совокупномъ съ Альдигіэромъ участіемъ въ упомянутыхъ работахъ, все еще повидимому нельзя считать окончательно рѣшеннымъ.—Фонъ Бломбергъ.

послѣднихъ художниковъ, нѣтъ ничего общаго, исключая основнаго стиля, развѣ только стремленіе къ выдержанной моделировкѣ; въ остальномъ работы первыхъ къ работамъ послѣднихъ имѣютъ такое отношеніе, какое имѣетъ работа ремесленника къ произведенію художника.

Часовня Сан'Феличе, сообразно съ ея особеннымъ архитектурнымъ устройствомъ, украшена рядомъ фрескъ изъ легенды о с. Іаковѣ старшемъ, а на главной стѣнѣ, Распятіемъ въ трехъ отдѣленіяхъ. Семь первыхъ изображеній легенды, повидимому работы руки Альдигіеро. Это композиціи исполненныя жизни и выраженія, сильнаго и твердаго рисунка и богатыя характеристическими мотивами, драматическій способъ изложенія Джіотто, усвоенъ здѣсь весьма удачно. Напр. въ изображеніи гдѣ Іаковъ вразумляетъ Іерусалимскій народъ, сбитый съ пути волхвами, различныя страсти слушающей толпы и злокозненныхъ лжеучителей и истребленіе послѣднихъ демонами, составляютъ мастерски оживленную сцену. Въ слѣдующемъ изображеніи апостолъ въ весьма энергической позѣ заклинаетъ демоновъ, между тѣмъ какъ евреи стремятся его погубить. Въ этомъ родѣ продолжается изложеніе событій, съ наглядностію, рѣшительностію и пластической точностію, не уступающими лучшимъ произведеніямъ школы Джіотто. Въ особенности хорошо четвертое изображеніе, принесеніе тѣла апостола Іакова въ Испанію; тѣло кладутъ у берега на камень, противъ укрѣпленнаго замка; лица всѣхъ участвующихъ выражаютъ почтеніе и участіе; ангелъ правитъ рулемъ на кораблѣ. Въ слѣдующихъ картинахъ живописецъ рѣшаетъ самыя трудныя художественныя задачи; такъ напр. онъ изобразилъ всадника, упавшаго въ воду и тщетно силящагося вскарабкаться на крутой берегъ и пр.

§ 121. Если Альдигіеро, подобно прочимъ послѣдователямъ Джіотто, здѣсь еще ограничивался болѣе общею передачею жизненныхъ явленій и характеровъ и у него мало выказывалось охоты къ индивидуализаціи; то съ другой стороны, въ остальныхъ картинахъ, писанныхъ тАванцо, при положительномъ сходствѣ стиля съ преидущимъ художникомъ, обнаруживается совершенно новое направленіе, которому предстояло въ скоромъ времени произвести переворотъ въ школѣ основаной Джіоттомъ; переворотъ, подобный тому, который происходилъ въ современной Кёльнской школѣ, но при совершенно другихъ началахъ и условіяхъ. Отдѣльности, которыя дотолѣ имѣли лишь общее значеніе какъ части цѣлаго, теперь обработываются какъ предметы самостоятельныя; самую жизнь стараются лучше цѣнить. Весьма замѣтнымъ образомъ начинаютъ въ произведеніяхъ обращать вниманіе на индивидуализаціи такое-же, если не большее, какое утверждено было главной идеи въ нихъ. Это наглядно видно, въ слѣдующемъ за тѣмъ изображеніи, гдѣ тѣло с. Іакова переносятъ въ замокъ графини Луны. Здѣсь движенія и выраженія народа окружающаго колесницу, уже переданы до мельчайшихъ отличительныхъ подробностей. Слѣдующія за тѣмъ изображенія менѣе удачны и ясны, отчасти даже подправлены. Но за-то въ большой фрескѣ Распятія, раздѣленной столбами на три отдѣленія, художнику представлялся полный просторъ высказать свои многосторонніе дарованія,—въ новыхъ и оживленныхъ мотивахъ, свободныхъ движеніяхъ и положеніяхъ, мягкихъ и прекрасныхъ формахъ, но главнымъ образомъ въ выдержкѣ до мельчайшихъ

подробностей и превосходной передачѣ характеровъ и страстей, въ особенности скорби и страха. Композиція въ общемъ не отличается, ни величавостію ни поэзіею, но можетъ быть отчасти тому было причиною невыгодное мѣсто. Какъ на новую черту здѣсь можно однако указать на толпу зрителей, возвращающихся съ голгоѳы.

Несравненно величественнѣе и глубже обнаруживается способъ изображенія д'Аванцо во фрескахъ часовни с. Георгія *). Тамъ въ 21 большихъ изображеніяхъ представлены, исторія отрочества І. Христа, увѣнчаніе Пр. Дѣвы, Распятіе и легенды о с. Георгіи с. Лучіи и с. Екатеринѣ. Въ прежнія времена потолокъ также былъ украшенъ ликами пророковъ. Относительно участія принятаго Альтичіеромъ въ этихъ работахъ мнѣнія разногласятъ, и этотъ вопросъ съ точностію опредѣлить нельзя **); во всякомъ случаѣ главную часть композиціи, безъ сомнѣнія слѣдуетъ считать работою д'Аванцо.

Въ этомъ живописцѣ преимущественно соединена была вся драматическая энергія лучшихъ современныхъ собратьевъ его по школѣ, хотя собственно говоря онъ не очень старался о сильно оживленныхъ сценахъ. Джіотто и его послѣдователи смотрѣли на пространство въ своихъ картинахъ, какъ на мѣсто, которое требовалось наполнять возможно большимъ оживленіемъ, но такъ какъ въ тоже время имъ было не подъ силу вышее понятіе о пейзажѣ, объ архитектурѣ,—словомъ, о живописномъ дополненіи къ изображаемому въ лицахъ событію помощію внѣшней обстановки, они придумали окружать главныя дѣйствующія лица, подъ часъ многочисленной свитою посторонникъ фигуръ, служившихъ въ тоже время участіемъ своимъ, къ поясненію изображеннаго предмета. Хотя д'Аванцо о пейзажѣ и перспективѣ, имѣлъ положительно гораздо болѣе развитое понятіе, при всемъ томъ онъ держиться прежняго способа компонованія, въ который онъ однако вноситъ новую жизнь, благодаря свойственной лично ему глубинѣ и многосторонности. Даже въ тѣхъ изъ его композицій, которыя особенно обилуютъ фигурами, главная мысль, главный моментъ дѣйствія, всегда развиваются ясно и живо. Къ этому надо прибавить даръ, психологически вѣрно передать выраженіе, сознательно олушевлять внѣшность и наконецъ такое пониманіе формъ, какихъ въ совокупности мы не встрѣчаемъ ни у кого изъ прежнихъ мастеровъ. Въ изображеніи распятія (на алтарной стѣнѣ), во всѣхъ отношеніяхъ превосходящемъ тотъ же предметъ въ часовнѣ Сан'Феличе, мы видимъ въ прекрасно распредѣленныхъ группахъ различныя степени участія, которое принимаютъ въ событіи изображенныя лица; подобнаго чему, въ одинаковой мѣрности и красотѣ, едва-ли представляетъ какое нибудь другое изображеніе распятія. Въ особенности прекрасна голова умершаго Спасителя,

*) Эти фрески, забытыя съ исхода прошедшаго столѣтія и исчезнувшія подъ толстымъ слоемъ пыли въ 1837 г. были вновь открыты докторомъ Е. Фёрстеромъ и расчищены имъ и церковнымъ совѣтомъ и возстановлены. Ср. его: „Wandgemälde der S. Georgen-Kapelle zu Padua," съ 14 рис. Berlin 1841, у Reimer.

**) Ни малѣйшей вѣры не заслуживаетъ то, что говоритъ Вазари (въ жизни В. Карпаччіо. Альтичіеро и Цевіо онъ притомъ-же принимаетъ за двухъ различныхъ художниковъ.

въ которой живописецъ старался выразить, не столько предсмертныя страданія, сколько божественность распятаго.—Изъ предметовъ изображенныхъ на той стѣнѣ въ которой входъ, поклоненіе волхвовъ слѣдуетъ назвать композиціею, соединяющей въ себѣ величайшее богатство съ самой обдуманной соразмѣрностію. Въ бѣгствѣ въ Египетъ, улыбающееся лицо Б. Матери, на которое поднятъ веселый взоръ Младенца Іисуса, исполнено дивной прелести. Какъ въ то время у Джіотто, такъ, здѣсь также, эта сцена обставлена различными побочными фигурами, (пастырями и пр.).—Легендарныя изображенія по боковымъ стѣнамъ, содержатъ цѣлое сокровище новыхъ и жизнеобильныхъ моментовъ. Въ крещеніи языческаго короля и его народа с. Георгіемъ, мы видимъ опять при чрезвычайной полнотѣ, самое ясное единство. - Святой совершающій обрядъ надъ королемъ, окруженъ колѣнопреклоненною семьею послѣдняго исполненной ожиданія. Другіе любопытствующіе сбѣгаются къ этому мѣсту, между тѣмъ какъ нѣсколько дѣтей стараются достать себѣ мѣсто за колонною чтобы видѣть церемонію. — Въ прочихъ сценахъ с. Георгій составляетъ превосходную противоположность съ преслѣдующимъ его волхвомъ, который напр. стоя возлѣ святаго, подсматриваетъ за нимъ въ то время какъ онъ съ веселымъ лицомъ выпиваетъ чашу съ ядомъ. Предметъ «мученичества на колесѣ», также превосходно представленъ. На дворѣ передъ дворцомъ, распростертъ святой на колесѣ съ желѣзными крюками, которое къ ужасу всѣхъ собравшихся, разбиваютъ два ангела; различныя душевныя движенія присутствующихъ мастерски переданы. Четыре изображенія къ легендѣ о с. Екатеринѣ худо сохранились и вѣроятно писаны помощникомъ д'Аванцо, хотя композиція можетъ быть принадлежитъ послѣднему. Самое лучшее, прощаніе двухъ обращенныхъ и обреченныхъ на смерть философовъ. Съ другой стороны фрески къ житію с. Лучіи сиракузской, сохранены хорошо и чрезвычайно важны. Во второй фрескѣ представлено чудо, какъ нѣсколько воиновъ и шесть воловъ не въ состояніи сдвинуть съ мѣста святую. Тутъ забываешь странность предмета, въ виду высокихъ достоинствъ изображенія: святая съ величавымъ спокойствіемъ и поднятымъ къ небу взоромъ стоитъ среди взволнованной толпы зрителей, изъ которыхъ нѣкоторые обращаются къ претору, между тѣмъ какъ другіе выражаютъ крайнее изумленіе и смущеніе.

§ 122. Въ этихъ двухъ сохранившихся циклахъ изображеній, уже самый предметъ не позволялъ живописцу того широкаго примѣненія аллегорически выдержанныхъ замысловъ, которымъ Джіотто и Орканья обязаны самыми высокими произведеніями; да и вообще ни съ однимъ изъ обоихъ этихъ мастеровъ не можетъ равняться д'Аванцо, ни въ отношеніи къ высшей поэтической концепціи, ни по энергіи, возвышенности и полнотѣ замысловъ. Но съ другой стороны онъ равенъ имъ въ умѣніи придать единство и округленіе композиціи и превосходитъ ихъ и современниковъ своихъ, во всемъ касающемся живописной выработки, до такой даже степени, что въ немъ во всякомъ случаѣ мы должны признать, весьма по XIV вѣку, замѣчательнаго художника, заранѣе подготовившаго переходъ къ манерѣ XV вѣка. Онъ первый съ глубокой точностію опредѣлилъ различные оттѣнки выраженія, не уклоняясь притомъ далеко отъ идеальныхъ и болѣе общихъ формъ человѣческаго образа и не вдаваясь также въ портретное лизеизображеніе. Благо-

говѣніе, преданность, удивленіе, горе, ужасъ выражены у него съ одинаковымъ совершенствомъ и притомъ не въ однѣхъ только физіономіяхъ, но въ положеніи всего тѣла, въ рукахъ и колѣняхъ. Но выраженіе злобы ему не давалось, какъ напр. видно на изображеніи распятія въ часовнѣ Сан'Феличе; всетаки въ этомъ даже случаѣ, онъ не впадаетъ въ карикатурность подобно другимъ живописцамъ того времени, но скорѣе въ вялость и безцвѣтность. Головы святыхъ обыкновенно носятъ отпечатокъ величавой красоты. Если съ одной стороны, у него мы не видимъ значительнаго усовершенствованія, ни въ знаніи человѣческаго организма въ совокупности, ни въ умѣніи драпировки, за то съ другой стороны, также важнымъ пріобрѣтеніемъ слѣдуетъ считать, моделировку и оттѣненіе тоновъ, свойственныя въ эту пору, въ такомъ совершенствѣ, одному только д'Аванцо. Положимъ что нѣсколько десятковъ лѣтъ спустя, Масаччіемъ открыты были законы этой стороны искусства, но все-таки, знанію, пріобрѣтенному д'Аванцо опытомъ, мы обязаны проявленіемъ сущности этого дѣла въ такое время, когда прочіе послѣдователи Джіотто все еще довольствовались общими намеками.

Съ подобной способностію къ индивидуализаціи и обладая усовершенствованными художественными средствами, д'Аванцо опередилъ еще на шагъ предшественниковъ своихъ; въ его произведеніяхъ обнаруживаются начатки стремленія къ оптическому обману, и это та важная сторона, которая послужила позднѣйшей падуанской школѣ Скварчіоне и Мантенья точкой соединенія съ его произведеніями. Онъ очевидно долго искалъ и обдумывалъ; въ распятіи въ часовнѣ с. Феличе и во многихъ другихъ изъ упомянутыхъ картинъ, можно отчасти замѣтить попытки и опыты въ этомъ родѣ, но только въ послѣднемъ изображеніи, исторіи с. Лучіи сиракузской, они увѣнчались нѣкоторымъ успѣхомъ и вообще, если-бы д'Аванцо оставилъ по себѣ непосредственныхъ послѣдователей, то съ этого произведенія можно-бы считать совершенно пройденными предѣлы Джіоттова стиля. Это изображеніе, подобно многимъ другимъ, состоитъ изъ двухъ дѣйствій; въ предсѣніи церкви, на заднемъ планѣ представлено причащеніе умирающей отъ ранъ святой мученицы, тогда какъ на переднемъ планѣ уже покоится на разукрашенномъ одрѣ, выставленное тѣло усопшей, около котораго толпятся мужчины и женщины для поклоненія. Здѣсь и рисунокъ правильнѣе, колоритъ лучше и теплѣе и выполненіе болѣе закончено, чѣмъ въ прочихъ изображеніяхъ; но кромѣ того индивидуализація доведена почти до портретной точности. Архитектоническая перспектива, которую художникъ еще въ своихъ прежнихъ произведеніяхъ обдѣлывалъ съ большей любовью чѣмъ прочіе его современники, въ этой картинѣ доведена до извѣстной даже степени совершенства. Фигуры, смотря по ихъ разстоянію одна отъ другой, пропорціонально уменьшены и поставленныя на заднихъ планахъ, отдѣлены отъ ближайшихъ, тонкимъ слоемъ воздушнаго тона.

Другія произведенія д'Аванцо, въ которыхъ его новое направленіе можетъ быть выказывалось еще гораздо богаче, не существуютъ болѣе, въ томъ числѣ два символическія тріумфальныя шествія въ дворцѣ дэлья Скала въ Веронѣ и нѣсколько изображеній «Брака» въ домѣ графа Сереньги, тамъже, въ которыхъ какъ говорятъ, находилось много современныхъ портретовъ и костюмовъ.

§ 123. Доселѣ нѣтъ доказательствъ, чтобы д'Аванцо имѣлъ положительное вліяніе на своихъ современниковъ. Губерту ван Эйк'и Мазаччіо, изъ которыхъ первому въ 1377 г. было 10 лѣтъ, а послѣдній еще не родился, въ послѣдствіи пришлось сызнова выработать на пользу некуственуу свѣдѣнія, которыми уже обладалъ д'Аванцо.

Всѣхъ менѣе ревностно подражали ему сами падуанцы. Мы приведемъ только два большія произведенія, начала XV вѣка, представляющія въ самомъ безцвѣтномъ видѣ, стиль Джіоттовой школы. Одно изъ нихъ фрески, которыми покрыты стѣны и куполъ громаднаго Салона, (или Сала дэлья Раджіона). Въ прежнія времена приписывали композицію этихъ фресокъ извѣстному чернокнижнику Пиетро ди Абано, а выполненіе Джіотто; теперь однако, повидимому доказано, что по большой части онѣ были написаны какимъ-то Джіованни Миретти (или Хуанъ Миретто) лишь спустя 1420 г. *) Это вообще одно изъ самыхъ трудноизъяснимыхъ художественныхъ произведеній какія существуютъ; основательное знакомство съ астрологическими ученіями XV вѣка, только способно доставить ключь къ нему, и даже тогда, многое на вѣки останется необъяснимымъ. Въ приблизительно 400 картинахъ, расположенныхъ одна надъ или возлѣ другой и нигдѣ нераздѣленныхъ на главныя группы для лучшей наглядности, олицетворено вліяніе созвѣздій и временъ года на жизнь человѣка. Различныя житейскія дѣла и приключенія, въ сущности составляютъ настоящія жанровыя картины, хотя въ способѣ изображенія, художникъ держался все еще стиля Джіоттовой школы. Кромѣ замысловатыхъ олицетвореній мѣсяцевъ, планетъ и пр. также изображены апостолы, добродѣтели, большой ликъ с. Марка и многое другое**). Формообозначеніе сильно довольно общее и вялое и даже выполненныя лучше фигуры, какъ на пр. апостолы, только напоминаютъ извѣстные типы; притомъ почти все это уже часто было поправлено.—Другое произведеніе, роспись на клиросѣ ц. дэлья Эремити, приписываемая прежде нѣкому Гуаріэнто, (около 1330 г. ум. до 1360 г.), теперь однако признается на достовѣрномъ основаніи за произведеніе XV вѣка и притомъ принадлежащее художнику весьма сродственному Джіованни Миретти. Мы видимъ тамъ І. Христа въ качествѣ судьи міра, по обѣимъ сторонамъ Его, по три апостола, потомъ отцовъ церкви, пророковъ, исторію апостоловъ Филиппа и Іакова меньшаго, четыре изображенія къ легендѣ о монашескомъ орденѣ августинцевъ и м. д. все второстепеннаго достоинства и по большой части поправлено. Лучше прочихъ предметовъ сохранились одноцвѣтныя, писанныя сѣрою краской фигуры плашетъ, идущія внизъ вдоль по стѣнамъ, но къ нимъ также, какъ въ Салонѣ, прибавлены необъяснимые посторонніе намеки на жизнь земнородныхъ ***).

*) Сидячая фигура одного астролога, какъ полагаютъ, работа самаго Джіотто. Ср. Crowe und Cavalcaselle I. 293.

**) Болѣе подробныя свѣдѣнія объ этомъ, во всякомъ отношеніи любопытномъ циклѣ изображеній, о которомъ намъ нельзя распространяться, см. упомянутую выше статью въ Е. Ферстера Kunstblatt. 1838 г. № 15.

***) Ср. однако Crowe und Cavalcaselle. II. 252 и сл. гдѣ возстановляется авторство Гуаріэнто.

§ 124. Также въ другихъ городахъ верхней Италіи, подъ вліяніемъ Джіоттовой школы живопись достигла высшаго и болѣе свободнаго развитія. Верона, о которой, какъ предполагаемой родинѣ Альтигіера и Авансо, мы уже выше упомянули, обладаетъ не малымъ числомъ стѣнныхъ фресокъ XIV вѣка, напр. въ олтарѣ ц. с. Назарія, въ ц. с. Анастасіи, на стѣнахъ ц. с. Зенона и въ гр. м. по большой части статуарно представленные ликн святыхъ, болѣе или менѣе сродственные началамъ флорентійскаго школьнаго стиля. Теплый колоритъ въ соединеніи съ строгой прелестью, мы видимъ въ фрескахъ Стефана да Цевіо, надъ боковой дверью ц. с. Евсиміи и въ одномъ углубленіи въ наружной стѣнѣ ц. с. Фирмина и въ др. м.) Подобный же стиль представляетъ, весьма хорошій напрестольникъ, находящійся въ галереѣ ратуши въ Веронѣ, помѣченный подписью: Opus Turoni 1360 и изображающій С. Троицу, Увѣнчаніе Пр. Дѣвы и съ боковъ различныхъ святыхъ.

Относительно Милана, упомянутый выше Джіованни да Милано намъ служитъ точкою опоры, такъ какъ имя его положительно указываетъ на этотъ городъ *). Однако въ самомъ Миланѣ сохранилось слишкомъ мало произведеній XIV вѣка, чтобы можно было вывести общее заключеніе. Другой милапецъ, позднѣйшаго времени, именемъ Леонардо де Биссуччіо, извѣстенъ по одному только, уцѣлѣвшему въ Неаполѣ произведенію. Это респисъ въ построенной въ 1433 г. осьмиугольной заключной надгробной часовнѣ Серджіанни Караччіоло, (сенешала и любовника королевы Іоанны младшей), въ ц. с. Джіованни а Карбонара. Надъ входомъ изображены, въ колоссальной величинѣ: І. Христосъ увѣнчающій Пр. Дѣву, и Богъ Отецъ простирающій руки надъ ними, кругомъ ликп ангеловъ; внизу слѣва, нѣсколько лицъ изъ рода Караччіоло и возлѣ двери въ кругѣ, портретъ нагаго сенешала, какимъ его нашли послѣ убіенія. Въ другихъ мѣстахъ въ часовнѣ изображены сцены изъ жизни Б. Матери, Благовѣщеніе и нѣсколько одиночныхъ ликовъ святыхъ. Въ общемъ выказывается еще стиль Джіоттовой школы, но форма и выраженіе головъ пріятнѣе, особенно у ангеловъ, напоминающихъ произведенія Фіесоле. Портреты чрезвычайно личны, постановка вообще величественна и проста **).

§ 125. Въ Венеціи, какъ мы видѣли, вообще съ незначительными перерывами удержался византійскій стиль и поддерживаемый многовѣковой привычкою, успѣшнѣе устоялъ противъ новаго направленія, чѣмъ въ другихъ областяхъ Италіи. Однако съ половины XIV вѣка нельзя уже было воспрепятствовать, чтобы оно мѣстами не проникало, но отъ этого смѣшенія произошли другія формы. Мы не встрѣчаемъ здѣсь, ни величавыхъ аллегорическихъ произведеній живописи, ни тѣхъ глубоко вдумчивыхъ поэмъ, которыми Джіоттова школа украшала цѣлыя громадныя зданія; также исторп-

*) Его работа картина (въ Прато), отмѣченная Iohannes de Mediolano см. Crowe und Cavalcaselle I. 401 и сл.

**) Ср. Passavant, Kunstbl. 1838, № 66 и сл. прибавленія къ исторіи древнихъ школъ живописи въ Ломбардіи. Надпись неоспоримо удостовѣряетъ имя и происхожденіе живописца.

ческія картины, въ отношеніи къ высшему чувству жизни, но большой части второстепеннаго достоинства и даже въ надпрестольныхъ изображеніяхъ удерживаются долѣе чѣмъ гдѣ либо въ другихъ мѣстахъ, пишевая обстановка, съ раздѣленіями посредствомъ позолоченныхъ брусковъ и вмѣстѣ съ тѣмъ спокойное положеніе отдѣльныхъ фигуръ. Къ чему должны были вести эти начатки и какого рода вознагражденія предстояло школѣ,—это показало только XV столѣтіе.

Справедливо начать съ одного изъ немногочисленныхъ произведеній носящихъ монументальный характеръ, каковы мозаики Канеллы С. Пендора въ ц. с. Марка, (въ концѣ лѣвой вѣтви поперечнаго корабля), произведенныя около 1350 г. Въ нихъ почти исключительно уже преобладаютъ основныя черты готическаго стиля; но съ ними не соединены, ни поэтическое величіе, ни торжественная красота лучшихъ послѣдователей Джіотто; напротивъ, мы видимъ композицію, хотя тщательно выполненную, но лишенную чувства и воображенія. Дальнѣйшія свидѣтельства о тогдашнемъ стилѣ представляетъ картинная галерея венеціянской академіи. Тамъ находится большой напрестольникъ, состоящій изъ различныхъ отдѣленій, съ изображеніемъ Увѣнчанія Пр. Дѣвы и кругомъ 14 сценъ изъ священнаго писанія, который (за исключеніемъ средняго изображенія, позднѣйшей работы), приписываютъ Никколо Семитеколо, художнику, процвѣтавшему около половины XIV вѣка. Въ этомъ произведеніи общее направленіе того времени еще мало замѣтно; оно больше всего подходитъ къ работамъ Дуччіо, не достигая однако ихъ достоинства; золотая шрафировка, оливковый колоритъ и нѣкоторые отдѣльные мотивы, еще въ чисто византійскомъ вкусѣ.—Другой напрестольникъ, въ которомъ переходный характеръ выказывается больше, также съ изображеніемъ Увѣнчанія Пр. Дѣвы на серединомъ полѣ, судя по подписи, выполненъ Лоренцо Венеціано въ 1357 либо 1367 г. Лица, хотя въ весьма строгомъ стилѣ, но съ прекраснымъ и кроткимъ выраженіемъ, складки драпировки полны и мягки. Нѣкоторыя части напоминаютъ непосредственное вліяніе тосканской школы.—Третій напрестольникъ, прежде приписываемый Микелэ Оторіа, а теперь Микелэ ди Маттэо (Ламбертини) да Болонья, обличаетъ уже большій успѣхъ; содержаніе, въ серединѣ Б. Матерь и святые по сторонамъ Ея, вверху Іисусъ на крестѣ и евангелисты, внизу исторія с. Елены. Это изображеніе носитъ еще болѣе характеръ того времени; складки въ драпировкѣ красивы, колоритъ свѣтлый хотя все еще съ свойственными византійцамъ, зеленоватыми тѣнями; лица тощи но безхарактерны.—Сюда подходитъ картина венеціанца Никкола ди Піетро (Джерини), находившаяся въ галереѣ Манфрини въ Венеціи. Б. Матерь съ Младенцемъ и играющими на музыкальныхъ инструментахъ маленькими ангелами; работа не лишенная прелести, въ особенности въ простой драпировкѣ, выдержанной почти на сіэнскій манеръ. Характеристично въ отношеніи къ художественной жизни богатаго торговаго города, когда художникъ выставляетъ даже мѣсто жительства на своемъ произведеніи, какъ напр. въ слѣдующей подписи: «Сія картина писана въ 1394 г. Николаемъ, сыномъ мастера Піетро, живописца въ Венеціи, жительство его у райскаго моста.»

§ 126. Другое направление проявляется въ Венеціи въ первой половинѣ XV вѣка. Относящіяся сюда картины отличаются какою то особенною, томной мягкостію, не лишенной однако извѣстной строгости и достоинства; складки драпировки ложатся длинными, мягкими рядами какъ у тосканцевъ XIV вѣка, колоритъ глубокій и прозрачный, цвѣтъ тѣла необыкновенно нѣжный и теплый, какъ будто предвѣстникъ позднѣйшихъ преимуществъ венеціанской школы. — Еще раньше это направленіе выказывается положительно въ одномъ прекрасномъ надпрестольникѣ работы Микіэлэ Джіамбоно, художника работавшаго въ ту пору въ Венеціи; эта картина, изображающая І. Христа съ четырьмя святыми, находится въ тамошней академіи. Такойже характеръ носитъ также мж. пр. одно изображеніе Мадонны, работы Джакобелло дэль Фіоре, съ 1434 г. (впрочемъ не замѣчательное само по себѣ, произведеніе), въ галереѣ Манфрини въ Венеціи.

Однако самымъ полнѣйшимъ образомъ обнаруживается это направленіе въ произведеніяхъ двухъ художниковъ, работавшихъ вмѣстѣ, Джіованни и Антоніо да Мурано, (съ одного изъ венеціанскихъ острововъ). Послѣдній принадлежалъ къ роду Вивариніи, съ которымъ мы еще встрѣтимся въ одномъ изъ слѣдующихъ отдѣловъ; первый, повидимому былъ нѣмецкаго происхожденія, судя потому, что онъ часто прибавлялъ къ своему имени: Alamanus. Въ венеціянской академіи находятся двѣ превосходныя картины, писанныя обоими этими художниками. Одна, отмѣченная 1440 г. изображаетъ Увѣнчаніе Пр. Дѣвы, съ многими фигурами, въ числѣ которыхъ въ особенности замѣчательны по красотѣ и серьезности лицъ, нѣсколько юношей, держащихъ орудія страданій Христовыхъ. Кругомъ сидитъ множество святыхъ, лица которыхъ представляютъ идеальный типъ готическаго стиля, (здѣсь впрочемъ не очень замѣчательный), и къ которому уже примѣшиваются начатки индивидуальнаго характера, приближительно въ томъ родѣ какъ у мастера Стефана кёльнскаго. (Другой, древній экземпляръ этой картины находится въ ц. с. Пантэлеона въ Венеціи, въ часовнѣ Лоретской Б. Матери). Въ другой картинѣ 1446 г. громадныхъ размѣровъ, представлена Б. Матерь на престолѣ, подъ сѣнью которую поддерживаютъ ангелы, и по сторонамъ Ея четыре учителя церкви. Въ этомъ изображеніи въ особенности исполненъ прелести ликъ Б. Матери; четыре учителя за то, скомпонованы хотя съ достоинствомъ, но безъ величія и даже нѣсколько прозаично. Колоритъ самый теплый и блестящій, какъ у Джіамбоно. — Много прекрасныхъ картинъ обоихъ художниковъ, съ болѣе втумчивымъ и мягкимъ выраженіемъ чѣмъ предидущая, отмѣченныхъ 1445 г. можно видѣть въ одной внутренней часовнѣ ц. с. Захарія въ Венеціи. Въ числѣ ихъ въ особенности хорошо сохранился, лѣвый надпрестольный образъ съ изображеніями многихъ святыхъ въ рядъ и другъ надъ другомъ. Въ санта Фоска, какъ говорятъ, находится одно изображеніе Мадонны на престолѣ *).

*) Въ одномъ изъ предидущихъ изданій этой книги, нами приписываемо было Джентилэ да Фабріано (см. ниже), одно изобр. поклоненія волховъ (царей), составляющее прежде собственность рода Зено и перешедшее изъ собранія Кралетто въ берлинск. музей, гдѣ оно было отмѣчено именами обоихъ Муранскихъ художниковъ, „потому что общая концепція и многія отдѣльности положительно указываютъ на Джентилэ“ и именно на изобр поклоненія волховъ,

Наконецъ здѣсь слѣдуетъ также упомянуть о превосходномъ и образцовомъ произведеніи этой древневенеціанской школы, о капеллѣ дэ'Масколи въ храмѣ с. Марка, стѣны которой украшены изображеніями Рождества Б. Матери, Принесенія въ храмъ, Благовѣщенія и Успенія, а бочарный сводъ, ликами Б. Матери и двѣнадцати пророковъ; все мозаикою и начато упомянутымъ выше Джіамбоно около 1430 г. Въ то время когда въ прочихъ частяхъ Италіи, эта отрасль искусства почти совсѣмъ исчезла вслѣдствіе того, что она не могла уже болѣе отвѣчать высшимъ требованіямъ искусства, въ Венеціи за то, гдѣ безъ нея нельзя было обойтись при окончаніи храма с. Марка, ей суждено было торжествовать одинъ изъ значительнѣйшихъ успѣховъ. Высшее архитектоническое начало, которое выказывается въ стилѣ древнѣйшихъ мозаикъ, здѣсь правда, уже не замѣтенъ; передъ нами историческія картины весьма развитаго стиля, переложенныя на изящную и тонкую мозаику; но строгій порядокъ расположенія, красота и выразительность формъ, блестящія краски и великолѣпный архитектурный фонъ и притомъ вѣрный, въ отношеніи къ перспективѣ, все это вмѣстѣ даетъ этому произведенію не только преимущество передъ всѣми прочими мозаиками этого храма, но вообще ему отводитъ высокое мѣсто въ тогдашней исторической живописи. Художникъ называющій себя въ подписи, венеціанцемъ, умеръ около 1450 г.

По какимъ путямъ древневенеціанская школа достигла до такого развитія, остается не разрѣшеннымъ. Прямаго вліянія со стороны Джіоттовой школы нельзя нигдѣ указать; это скорѣе постепенно проявляющіеся, общіе типы готическаго стиля, которые мы здѣсь видимъ. Для уясненія себѣ своеобразностей этой школы, придется повидимому обратиться къ культурнымъ условіямъ Венеціи. Богатой, средневѣковой торговой аристократіи было свойственнѣе, такъ сказать, требовать отъ искусства, бросающіяся въ глаза пышность и изящность, притомъ въ возможно сподручной формѣ, въ видѣ напр. какихъ нибудь домашнихъ складней или публичнаго обѣтнаго приношенія, скорѣе, нежели обширныя, монументальныя произведенія, заключавшія въ себѣ цѣлый міръ фактовъ и мыслей, притомъ въ незатѣйливомъ выполненіи. Въ современной фландрской живописи, развившейся при подобныхъ условіяхъ, мы видимъ тоже самое. Сила и прозрачность, покрайней мѣрѣ въ нѣкоторыхъ тонахъ, были свойственны еще туземной византійской живописи на доскахъ, такъ что на этомъ основаніи, можно допустить развитіе этихъ качествъ, не предполагая непремѣнно нидланскаго вліянія, черезъ д'Аванцо, ни сѣвернаго черезъ Іоанна Аламанус'а *).

§ 127. Если мы сюда включаемъ художниковъ Анконской мархіи и прилегающихъ къ ней областей, то потому, что самый главный изъ нихъ въ

находящееся во Флоренціи. Нѣкоторые мотивы изъ послѣдняго изобр. здѣсь воспроизведены вновь, замѣчательность одинакова, фигуръ еще больше, въ особенности нѣкоторыя фигуры юношей, сопровождающихъ четвертаго (?), участвующаго въ поклоненіи волхвовъ (царя), исполнены предестнѣйшаго благородства." — Въ примѣчаніи однако были также изложены возникшія по поводу этого, сомнѣнія.

*) Венеціанскій молитвенникъ съ миніатюрами, составленный около 1400 г. находящійся въ импер. библ. въ Парижѣ, описанъ у Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, стр. 321.

тоже время находится въ тѣсной связи съ венеціанской школою. Оставляя въ сторонѣ величаемаго Данте «красою миніатюрной живописи,» художника, Одеризи изъ Губбіо, мы здѣсь опять встрѣчаемъ несомнѣнные признаки тосканскаго вліянія. Сюда слѣдуетъ отнести Алеретто Нуци (назыв. также Гритто) да Фабріано *), отъ котораго остались слѣдующія работы: въ галереѣ берл. музея, одно изображеніе Б. Матери съ кроткимъ выраженіемъ и святые, (а на задней, отдѣленной теперь части иконы, — распятый Спаситель, окруженный своими приближенными, надъ крестомъ-символическій пеликанъ); подлинность этого произведенія удостовѣрена подписью имени художника: одинъ надпрестольный образъ въ Мачератѣ въ соборѣ, отмѣченный 1368 г. и—небольшой створчатый надпрестольникъ 1365 г. съ Мадонною и святыми, (прежде) въ больницѣ камальдулійцевъ на Лунгарѣ въ Римѣ. Не отличаясь особенно высокимъ развитіемъ, этотъ художникъ всетаки достигаетъ замѣчательной кротости выраженія и большой мягкости въ колоритѣ **).

Гораздо замѣчательнѣе ученикъ или послѣдователь Гритто, (Джентиле да Фабріано***), родившійся около 1370 г. и процвѣтавшій въ началѣ XV в. Онъ подходитъ къ манерѣ Фіесоле; но съ одной стороны, его произведеніямъ недостаетъ глубоко-религіознаго чувства этого мастера, съ другой стороны они превосходятъ работы Фіесоле болѣе свободной концепціею житейскихъ событій. Микельанджело весьма мѣтко выразился о произведеніяхъ Джентиле, уподобивъ ихъ имени этого художника. Дѣйствительно, благородство, прелесть, ясность, живость и пр. всѣ эти качества означаетъ италіянское слово—gentile, и совокупность ихъ притомъ же составляетъ извѣстную черту въ италіянскомъ характерѣ. Фіесоле и Джентиле можно сравнить съ двумя братьями, щедро одаренными каждый природою, исполненными самаго глубокаго задушевнаго чувства, но одинъ, сдѣлался монахомъ, другой, рыцаремъ. Отъ картинъ Джентиле вѣетъ какимъ то дивнымъ весеннимъ упоеніемъ наводящимъ на мысль пѣсни миннезингеровъ, и невыразимою ясностью, не смущаемой никакими сомнѣніями, никакою душевной тревогою; въ тоже время въ нихъ проявляется истинно дѣтская радость о пышномъ и блестящемъ золотомъ убранствѣ, которое хотя и расточаемое весьма щедро, однако не ослѣпляетъ глазъ своимъ изобиліемъ †).

О воспитаніи Джентиле ничего не извѣстно и также лишь не многое со-

*) Однако письм. документами свидѣтельствуется, что въ 1204 онъ проживалъ въ Губбіо, 4 года спустя въ Болоньѣ. Относительно предполагаемыхъ работъ этого художн. и его преемника Гуидо Пальмеруччи (жив. около 1315 г.) и другихъ художн. равно также художеств. произв. Губбіо, ср. Crowe und Cavalcaselle II. стр. 182 и сл.

**) Ср. Crowe und Cavalcaselle II. 193.

***) Elogio pel pittore Gentile da Fabriano, scr. dal Marchese A. Cav. Ricci. Macerata 1829.—Нѣмец. перев. въ Museum. 1837 г. № 2 и сл.

†) Надо замѣтить, что подобно многимъ художникамъ того времени, Джентиле любилъ такъ густо накладывать золото въ своихъ картинахъ какъ будто на рельефѣ, что впрочемъ совершенно въ природѣ подобнаго способа украшенія. Но такъ какъ однимъ золотомъ, нельзя добиться удовлетворительнаго оттѣненія, ему другаго средства не оставалось: конечно, что этимъ непремѣнно обусловливалось такое извѣстное освѣщеніе картины.

хранилось отъ многочисленныхъ произведеній выполненныхъ имъ въ окрестностяхъ его родины, въ Венеціи и въ Римѣ; въ особенности достойна сожалѣнія потеря превосходныхъ, какъ говорятъ и весьма обширныхъ его работъ въ латеранской ц. въ Римѣ. Однако, немногія извѣстныя нынѣ произведенія его кисти достаточны, дабы вполнѣ оцѣнить дарованіе этого художника и ознакомиться съ извѣстными разностями въ стилѣ прежнихъ и позднѣйшихъ его работъ. Къ первымъ принадлежитъ фрескъ съ изображеніемъ Б. Матери, въ Орвіетскомъ соборѣ и картина въ берлинск. музеѣ съ этимъ же предметомъ, ликами святыхъ, портретомъ жертвователя и двумя деревами конхъ верхушки составлены изъ херувимовъ; (произведеніе въ которомъ выказывается какъ въ формахъ, такъ и въ выраженіи, вліяніе сіенскихъ образцовъ; потомъ главное его произведеніе, поклоненіе волхвовъ, отмѣченное именемъ Джентиле и 1423 г. хранившееся прежде въ ризницѣ ц. Санта Тринитá во Флоренціи, теперь въ галереѣ тамошней академіи. Надъ арками, служащими обрамкой къ этой картинѣ, помѣщены небольшія изображенія и въ числѣ ихъ четыре пророка; фигуры исполненныя торжественнаго величія и достоинства. Поклоненіе одна изъ превосходнѣйшихъ композицій этого предмета, въ ней развертывается передъ нами въ самыхъ благородныхъ и прелестныхъ формахъ, все обиліе наивной поэзіи, которою средневѣковое понятіе обыкновенно облекало этотъ сюжетъ. Кроткое выраженіе въ лицѣ Б. Матери, умилительная прелесть Младенца, благоговѣйная преданность царей—волховъ и пастырей, оживленная красота каждой фигуры въ отдѣльности, эпическая полнота и тонко-изящное выполненіе, всѣ эти качества ставятъ эту картину на ряду съ самыми превосходными произведеніями школъ, возникшихъ отъ Джіотто, несмотря на то что характеръ и формы не многимъ развитѣе, чѣмъ напр. въ Орканьевыхъ работахъ. До этого времени, (съ 1414—1422 г.) Джентиле жилъ въ Венеціи, гдѣ онъ вѣроятно сошелся съ Джіованни и Антонио Мурашскими. О другихъ картинахъ Джентиле, не видавъ ихъ лично, мы не можемъ сказать, принадлежатъ ли онѣ къ прежнему, или къ позднѣйшему періоду. Въ самомъ г. Фабріано, (въ Каза Буфера), находится еще одно изображеніе Увѣнчанія Пр. Дѣвы окруженной ангелами, и св. Франциска, принимающаго язвы Христовы; одна Б. Матерь на престолѣ среди ангеловъ и вверху Богъ-Отецъ, (изобр. близкое по стилю къ флорентійскому), находилось въ собраніи Юнга Оттлейя въ Лондонѣ; прекрасное также Увѣнчаніе Царицы Небесной, (такъ назыв. quadro della romita) и четыре отдѣльныхъ святыхъ, хранятся въ галереѣ Брера въ Миланѣ *).

Ученики Джентиле, повидимому, усвоили себѣ преимущественно позднѣйшій тонъ своего учителя. Въ одномъ изъ нихъ, Джіакомо Беллини, мы впослѣдствіи встрѣтимъ отца обоихъ основателей новѣйшей венеціянской живописи, въ другомъ, Бенедетто Бонфили, одного изъ самыхъ первыхъ по времени, живописцевъ перуджіанской школы. Сынъ Джентиле, Франческо да Джентиле да Фабріано и Антоніо да Фабріано,—можетъ

*) Crowe und Cavalcaselle III. 96.

быть также ученикъ Джентиле,—въ послѣдствіи примкнули къ падуанской школѣ Скварчіоне *).

Въ одно время съ Джентиле, вблизи его роднаго города, работали также другіе еще художники подобнаго направленія. Въ Губбіо, въ 1403 г. Оттавіано ди Мартино Нелли писалъ фрески въ ц. Санта Марія нуова, замѣчательныя по нѣжному выполненію и пріятному выраженію: Б. Матерь окруженная ангелами, святыми и жертвователями иконы; вверху, во славѣ между херувимами, І. Христосъ держитъ вѣнецъ надъ Ея главою.—Въ Урбино жили оба брата Лоренцо и Джакомо ди Санъ Северино; Лоренцомъ старшимъ и болѣе даровитымъ изъ нихъ, писанъ надпрестольный образъ въ ризницѣ ц. с. Луціа въ Фабріано; Б. Матерь съ с. Екатериною сіенской и другими святыми и ангелами; произведеніе замѣчательное, не по выработкѣ и красотѣ, но по жизни и выразительности. Обоими братьями вмѣстѣ, писаны фрески съ событіями изъ жизни І. Христа и Предтечи, въ ораторіи С. Джіованни Баттиста въ Урбино и (вѣроятно) также стѣнныя изображенія къ житію с. Николая, въ боковой часовнѣ С. Никола въ Толентино, которыя хотя по большой части въ послѣдствіи были грубо записаны, но въ отдѣльныхъ мѣстахъ еще сохранились довольно чисто. Здѣсь встрѣчаются исполненныя прелести головы, съ весьма нѣжнымъ, кроткимъ и вдумчивымъ выраженіемъ ***).

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Неаполитанская школа.

§ 128. Вліяніе Джіотто не могло не отразиться также на Неаполѣ, тѣмъ болѣе что въ существовавшую уже тамъ школу живописи, еще прежде изъ Тосканы проникъ новой способъ изображенія. Однако въ теченіи XIV вѣка эта школа не заявила о себѣ никакими замѣчательными произведеніями †). Непосредственное отношеніе къ Джіотто, замѣтно только въ миніатюрахъ одной рукописи, хранящейся въ британск. музеѣ ††) и составленной по волѣ короля Роберта, того самаго, которымъ Джіотто вызванъ былъ въ Неаполь. Картины символическаго содержанія, большей частію относящагося къ особѣ короля и по способу изложенія аллегорическихъ предметовъ, совершенно сходны съ большими циклами символическихъ изображеній Джіоттовой школы. Тамъ напр. представлены, семь свободныхъ искусствъ на колѣняхъ передъ

---

*) Ср. Gaye: „Zur Kunstgeschichte“, im Kunstbl. 1839, №. 21 und Crowe und Cavalcaselle III 107 и сл.

**) См. Kunstbl. 1846, № 59; Gaye, Carteggi. I. стр. 130. — Художникъ умеръ въ 1444 г.

***) О всѣхъ этихъ произв ср. Passavant: Rafael I. стр. 426 и сл.

†) Ср. статью Куглера: „Vonden ältern Malern Neapels“ въ Museum 1835, №43 - 49.

††) Waagen, Kunstw. und Künstler in Engld. I. стр. 149.

пегазомъ, высѣкающимъ копытомъ священный источникъ изъ земли; Италія изображена въ образѣ плачущей женщины, стоящей передъ королемъ и т. п. Тщательная отдѣлка, до такой степени напоминаетъ Джіотто, что можно-бы предположить личное участіе его въ этихъ работахъ. Страсти весьма явственно переданы, движенія чрезвычайно живы и поразительно вѣрны. Самая важная картина та, гдѣ семь ангеловъ связываютъ демоновъ; мы видимъ тамъ необыкновенно удачное стремленіе къ величавости, достоинству и красотѣ.

Въ произведеніяхъ слѣдующихъ художниковъ, вліяніе Джіоттовой школы вообще также замѣтно, но послѣдняя въ нихъ представлена отнюдь не съ высшей ея стороны. Замѣчательнѣйшими художниками, отъ которыхъ еще сохранились работы, считаются: Маэстро Симоне и его ученики, Стефанone и Франческо ди Маэстро Симоне, (сынъ перваго). Симоне принадлежатъ два надпрестольные образа въ ц. С. Лоренцо маджіоре въ Неаполѣ; Стефанone,—с. Магдалина въ ц. С. Доменико маджіоре (въ капеллѣ С. Мартино); Франческо,—превосходное стѣнное изображеніе Б. Матери на престолѣ и С. Троицы, въ ц. Санта Кіара, на лѣво у главнаго входа *).

Въ общемъ, формы неаполитанской школы XIV вѣка обличаютъ непривлекательный типъ; въ выраженіи головъ есть что-то пустое и неопредѣленное, колоритъ мѣловидный; оживленныя композиціи, въ которыхъ прочіе послѣдователи Джіотто достигали высокой степени совершенства, почти совсѣмъ не встрѣчаются. Въ концѣ того-же вѣка является художникъ, обозначающій переходъ къ позднѣйшей реалистической школѣ въ Неаполѣ, Колантоніо дэль Фіоре, (ум. 1444 г.). Пренебреженіе въ которомъ находится большая часть существующихъ еще работъ этого живописца, не позволяетъ произнести о нихъ рѣшительный приговоръ. Одно надпрестольное изображеніе въ ц. Сант'Антоніо дэль Борго, въ которомъ представленъ с. настоятель Антоній, посреди играющихъ на инструментахъ и другихъ ангеловъ, существенно принадлежитъ еще упомянутой сей часъ манерѣ. Одно стѣнное изображеніе его работы въ небольшой церкви С. Анджело а Нило, въ люнетѣ надъ главнымъ порталомъ, такъ сильно повреждено, что почти ничего нельзя различить. Знаменитая картина въ бурбонскомъ музеѣ, (Studj), въ Неаполѣ, которую прежде приписывали Колантоніо, по достовѣрнымъ изслѣдованіямъ нынѣ признана за работу фландрской школы; это с. Іеронимъ извлекающій занозу изъ лапы льва.

Въ Сициліи также прошелъ способъ изображенія Джіотто и тамъ достигъ замѣчательнаго развитія, какъ свидѣтельствуютъ хранящіяся въ им. парижск. библ. грамоты 1332 г., относящіяся къ учрежденію ордена С. Духа и украшенныя миніатюрами. Головы исполнены тонкаго чувства и жизни, движенія очень вѣрны и граціозны, но пропорціи нѣсколько длинны и суховаты ***).

*) Ср. Crowe und Cavalcaselle I. 319 и сл.

**) D'Agincourt, жив. таб. 130 и сл.

***) Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris стр. 319

КНИГА ТРЕТЬЯ.

ИТАЛЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО ВЪ XV И XVI ВѢКАХЪ.

§ 129. Когда средневѣковыя отношенія начали разлагаться и вслѣдствіе великихъ потрясеній ослабли узы, которыми церковь дотолѣ связывала все умственное существованіе, тогда также искусство, на сѣверѣ какъ и на югѣ, внутренно стало отставать отъ цѣлей, которымъ оно дотолѣ служило и отдало себя жившему въ немъ стремленію къ свободѣ и красотѣ. Это и есть тотъ переходъ, въ которомъ, по ложно понятому часто выраженію,—искусство, въ себѣ самомъ находило свою цѣль. Внѣшнимъ образомъ оно продолжаетъ служить церкви, украшать алтари и стѣны, но вскорѣ оно не производитъ уже болѣе ни одной фигуры въ исключительно религіозныхъ видахъ и мало-по-малу возникаютъ произведенія, которыя только содержаніемъ свидѣтельствуютъ о своемъ церковномъ назначеніи, но исключая этого, являются плодомъ существенно независимой художественной жизни. Но прежде нежели живопись могла познать тайну высшей красоты и свободы, ей надлежало глубоко вникнуть въ дѣйствительность внѣшняго міра. Общепдеальныя формы, составлявшія въ XIV вѣкѣ жизненный элементъ типовъ готическаго стиля, представляли недостаточную подготовку; дабы достичь высшаго идеализма, который могъ имѣть значеніе на всѣ времена, такого именно какой себѣ выработали греки, требовалось очистительнаго погруженія въ самую природу; такъ, произведеніямъ Фидія, нѣкогда предшествовала эпоха болѣе натуральнаго характера. Живопись въ XV вѣкѣ была преимущественно проникнута реализмомъ, и въ этомъ направленіи всѣ высоты и глубины были ею изслѣдованы. Потомъ, въ концѣ столѣтія, живо исходитъ искусство, какъ будто родившееся вновь, чтобы по кратковременномъ, но сильномъ цвѣтеніи опять обратиться въ одну только внѣшность.

Мы не можемъ однако не коснуться уже теперь, того глубокаго и рѣшительнаго различія, которое впослѣдствіи окончательно утвердилось между сѣвернымъ искусствомъ и италіянскимъ. Тогда какъ италіянцы, при всемъ натурализмѣ, все еще стараются объ извѣстномъ высшемъ округленіи цѣлаго, въ передачи своихъ понятій о жизни соблюдаютъ гармонію и тонкимъ

чутьемъ умѣютъ избѣжать чисто случайное; — сѣверное искусство, послѣ его преобразованія фландрской школою, вдается въ большую разнородность обдѣлки. Предоставляя будущему, подробному историческому изслѣдованію воспользоваться этими различіями для объясненія духовной жизни того времени и для указанія точекъ соприкосновенія въ литературѣ и исторіи соотвѣтственныхъ народовъ, мы здѣсь только можемъ упомянуть о явленіяхъ, какъ они есть. Потребность въ художественныхъ формахъ и изображеніяхъ, было въ то время одинаково сильно и разнообразно на сѣверѣ, какъ и въ самой Италіи; въ противномъ случаѣ вѣроятно не позаботились бы о художественной отдѣлкѣ даже спинокъ у стульевъ и обшивокъ на дверяхъ. Но во всѣхъ высшихъ родахъ въ искусствѣ, съ наступленіемъ XV вѣка заявляетъ себя своеправная, фантастическая черта, оказывающая предпочтеніе, и развивающая — одно, и оставляющая въ пренебреженіи другое; придающая важное значеніе случайному, а второстепенное — существенно важному. Правда, кое-гдѣ высокія и глубокопонятія концепціи намъ даютъ понимать, что передъ нами произведенія искусства народа, умственно высокоодареннаго и самобытнаго, но ни одно изъ нихъ не производитъ на насъ гармоническаго впечатлѣнія, именно потому, что выработка отдѣльныхъ частей слишкомъ не равна. Часто, при изумительно тонкой выдержки мельчайшихъ подробностей, мы встрѣчаемъ полное незнаніе основныхъ правилъ изображенія человѣческаго тѣла; головы, которыя вслѣдствіе стремленія живописца къ точной передачи дѣйствительности, часто выходили настоящими портретами, приставлены къ туловищамъ, лишеннымъ, повидимому, всякаго внутренняго организма и всякой способности жить. Губительный произволъ, превратившійся мало по малу въ условную рутину, часто отравляетъ для насъ самыя прекраснѣйшія композиціи, поражающія насъ съ другой стороны выразительностію и естественностію отдѣльныхъ лицъ, юморомъ и поэзіею, великолѣпіемъ красокъ и наивной прелестью многихъ особенностей. Нѣкоторые художники, какъ на пр. Мемлингъ и Мартинъ Шёнъ, не выходили за предѣлы школьнаго типа, такимъ образомъ развили духовныя силы своихъ обширныхъ дарованій; въ послѣдствіи, могучій геній Гольбейна захватилъ новыя области реализма; одинъ только Альбрехтъ Дюреръ, послѣ жизненнаго поприща исполненнаго борьбы и треволненій, достигъ въ послѣднемъ своемъ произведеніи того высшаго совершенства, которому основаніемъ служитъ сочетаніе великаго замысла, съ соотвѣтствующею ему великою формою. Въ то время когда онъ трудился надъ этимъ произведеніемъ, въ сѣверной Европѣ уже началось то движеніе которое толкнуло умы на новые историческіе пути и въ послѣдствіи начертило также искусству новыя направленія.

Но почему развитіе итальянской живописи совершилось вполнѣ гармонически, а сѣверной по частямъ, почему первая привела къ такому разцвѣту, который можно сравнить съ Перикловымъ вѣкомъ, а вторая нѣтъ, — эти вопросы мы не беремъ на себя рѣшить. Въ развитіи различныхъ народностей, многое на вѣки останется тайною, многое также, кажущееся понятнымъ, трудно будетъ передать словомъ.

ИТАЛІЯ.

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ.

МАСТЕРА XV ВѢКА И ИХЪ ПОСЛѢДОВАТЕЛИ.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ЗАМѢЧАНІЕ.

§ 130. Искусство, въ первый періодъ своего возрожденія, т. е. къ исходу XIII вѣка, стремится къ живому представленію и дальнѣйшему развитію унаслѣдованныхъ отъ старины предметовъ; во второмъ періодѣ, творческій духъ и чувство художника заявляютъ о себѣ свободными и самобытными произведеніями и доходятъ до сознанія собственныхъ силъ и правъ; для совершенства искусства, недоставало одного, — изученія природы, какъ необходимаго условія свободной выработки формъ. Пріобрѣтеніемъ этого недостававшаго элемента занятъ третій періодъ, начинающійся съ XV и простирающійся до начала XVI вѣка. Если въ два предшествовавшіе періода что нибудь было сдѣлано въ послѣднемъ отношеніи, то оно ограничивалось тѣсными предѣлами и лишь въ общемъ смыслѣ можно назвать удачными, попытки подражать природѣ и передать въ естественномъ видѣ характеристическія моменты. Свободное сознаніе законовъ формы съ ея различными видоизмѣненіями и также изученіе ихъ мельчайшихъ особенностей, еще встрѣчали препятствія отъ преобладавшаго въ то время типическаго способа изображенія. Третій періодъ обозначаетъ освобожденіе искусства въ его внѣшнихъ отношеніяхъ, подобно тому какъ предъидущій періодъ былъ для него временемъ освобожденія его внутренней жизни; и въ этотъ также періодъ, суждено было искусству, неуклонно державшемуся все еще односторонняго направленія, дойти до своеобразно великихъ результатовъ.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Тосканскія школы.

§ 131. Мы разсмотримъ этотъ новый періодъ по отдѣльнымъ группамъ художниковъ, возникающимъ въ различныхъ мѣстностяхъ Италіи и обратимся сперва опять къ Флоренціи, празднующей въ этомъ столѣтіи лучшую пору своего могущества и гдѣ, благодаря покровительству щедраго рода Медичи, умственныя и матеріальныя интересы республики достигли высочайшаго цвѣта; гдѣ поэзія и философія, архитектура и скульптура, также, какъ искусство живописи стремились къ одинаковому развитію.

Сперва обратимъ вниманіе на небольшую группу художниковъ, образующую около начала XV в., переходъ прежняго способа изображенія къ новому. Въ ихъ произведеніяхъ еще преобладаетъ типъ предидущаго періода, но вмѣстѣ съ тѣмъ уже проглядываютъ начатки стремленія къ округленію и болѣе опредѣленному обозначенію формъ. Къ этой группѣ принадлежатъ преимущественно Паоло Уччелло, (род. между 1396 и 1402 г.) и Мазолино да Паникале, (онъ же Томмазо ди Кристофоро Фини, род. въ 1383 г.). Отъ Уччело сохранились мж. пр. нѣсколько живописныхъ работъ, на стѣнахъ корпуса возлѣ церкви въ большомъ монастырскомъ дворѣ у С. М. Новелла;—это одноцвѣтныя фрески, писанныя одною зеленою охрою и плохо оправдывающія обыкновенное предположеніе, по которому Уччелло прослылъ основателемъ линейной перспективы; но съ другой стороны, обнаруживающія смѣлые попытки въ сокращеніи (раккурсѣ), на пр. въ ликѣ Бога-Отца въ изображеніи Ноева жертвоприношенія. Въ одной картинѣ галереи Уффиціи, гдѣ представленъ бой всадниковъ, въ фигурахъ коней, которымъ преднамѣренно придано главное значеніе, замѣтно удачное наблюденіе живой дѣйствительности. Подобный сюжетъ, если не ошибаемся, недавно пріобрѣтенъ для луврск. галереи изъ коллекціи Кампаны.

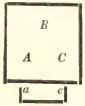
Отчасти на основаніи показаній Вазари, прежде были приписываемы Мазолино двѣ картины, находящіяся въ ц. С. М. дель Кармине (въ часовнѣ Бранкаччи): проповѣдь Петра и исцѣленіе болящихъ этимъ апостоломъ; теперь же одержало верхъ основательное мнѣніе, что также эти картины, какъ почти все живописное украшеніе упомянутаго пространства, работы знаменитаго ученика его Мазаччіо [*]). Мнѣніе это основано на томъ, что эти картины съ одной стороны, значительно превосходятъ прочія живописныя работы Мазолино, (въ Кастильоне ди Олона и др. мѣст.), съ другой стороны, что въ нихъ именно выказываются тѣ преимущества, за которыя такъ высоко цѣнили Мазаччіо его современники и потомство. Судя по этому, все что было написано Мазолиномъ въ часовнѣ Бранкаччи, вѣроятно должно было уступить мѣсто произведеніямъ его преемника.

[*]) Ср. Crowe и Cavalcas. I. 490—517 и 528.

И такъ, ученикомъ Мазолино слыветъ Мазаччіо, родившійся въ 1402 г. въ С. Джіованни ин'Вальдарно, между Флоренціею и Ареццо и умершій, какъ полагаютъ отъ яда въ 1443 г.; весьма замѣчательный художникъ, который первый подвинулъ рѣшительно впередъ новое направленіе. Обстоятельства его жизни неизвѣстны; Вазари о немъ только говоритъ, что настоящее его имя было Томмазо, или сокращенное Мазо и что къ этому имени прибавлено было презрительное окончаніе—аччіо—, будто бы потому, что онъ до такой степени предавался своему искусству, что совершенно пренебрегалъ всѣми внѣшними отношеніями жизни. Работами ранней его юности считаютъ стѣнныя фрески въ часовнѣ с. Екатерины у С. Клементе въ Римѣ, въ которыхъ изображены сцены изъ житія с. Екатерины александрійской и с. Климента и распятіе І. Христа *). Отъ этихъ произведеній уцѣлѣло лишь немногое въ прежнемъ своемъ видѣ; но большой части они записаны слабой кистью въ новомъ вкусѣ; мѣстами только можно еще различить работу первоначальнаго мастера, придерживающагося съ особенной оживленностію и чувствомъ красоты манеры послѣднихъ послѣдователей Джіотто.

Гораздо важнѣе, живописныя работы **) выполненныя Мазаччіо въ кармелитской ц. (С. М. дэль Кармине) во Флоренціи и именно тѣ, которыя находятся въ часовнѣ Бранкаччи, посвященной апостолу Петру.

Но прежде чѣмъ приступить къ болѣе подробному разбору этихъ работъ, — (въ производствѣ которыхъ, кромѣ Мазолино, принималъ также участіе Филиппино Липпи), — мы помѣщаемъ здѣсь для болѣе наглядного обзора отдѣльныхъ предметовъ, нижеслѣдующій чертежъ, въ которомъ показано расположеніе изображеній на стѣнахъ и обоихъ выступающихъ столпахъ часовни.



Планъ часовни.

*) Очерки у Kuhbeil въ Studien nach alten florent. Meistern, Bl. 28—35,—Le pitture di Masaccio etc. pub. da Gio. dalle Arme.

**) Изображенія часовни Бранкаччи многократно изданы въ гравюрахъ: отдѣльные листы (съ изобр. на боковыхъ стѣнахъ) живантною, у Piroli;—всѣ изобр. вмѣстѣ; у Lasinio, въ собр. древнефлорент. мастеровъ; — прорисовки съ головъ, у Tom. Patch: Masaccio, sua vita etc. Firenze, 1770 г.

1. Изгнаніе изъ рая. (Мазаччіо). — 2. Уплата дидрахмы. (Мазаччіо).— 3. Проповѣдь апостола Петра. (Мазолино?)— 4. Крещеніе совершаемое Петромъ. (Мазаччіо). — 5. Исцѣленіе хромаго у «красныхъ дверей храма» и выздоровленіе Петрониллы. (Мазолино?)—6. Грѣхопаденіе. (Филиппино Липпи; по Gaye, Carteggi. II. 472, Мазолино?) — 7. Петръ въ темницѣ. (Мазаччіо).—8. Воскресеніе царскаго сына и Петръ на каѳедрѣ. (Мазаччіо; однако царскій сынъ и ближайшіе къ нему фигуры, Филиппино).—9. Петръ и Іоаннъ исцѣляющіе хромыхъ. (Мазаччіо). — 10. Петръ и Іоаннъ раздающіе милостыню. (Мазаччіо).—11. Петръ и Павелъ передъ проконсуломъ и мученическая смерть перваго. (Филиппино Липпи).—12. Освобожденіе ап. Петра изъ темницы. (Филиппино Липпи) *).

Эти изображенія въ значительной степени подвинули впередъ исторію искусства и долго еще, до временъ Рафаэля, они служили настоящею школою для флорентійскихъ художниковъ. Въ нихъ, правда, мы не видимъ стремленія къ правильному и по возможности наглядному изображенію извѣстнаго событія, ни стремленія высказывать свободныя движенія души помощію формъ и выраженій; но въ замѣнъ, въ нихъ впервые проявляется воодушевленіе къ тѣлесными формамъ, къ наружному образу человѣка; но воодушевленіе, признающее къ красотѣ выраженіе законности и мѣры; а въ покоѣ и движеніи—выраженіе гармонически развивающихся силъ человѣка, и въ то время соображающееся съ этими условіями въ картинѣ. Оттого мы въ этихъ произведеніяхъ впервые находимъ основательную и пріятную выработку нагаго тѣла; нѣсколько робкую еще, правда, въ фигурахъ Адама и Евы на картинѣ изгнанія изъ рая (n°. 1), но уже мастерски законченную въ фигурѣ юноши (n° 4), готовящагося принять с. крещеніе, — въ обоихъ

*) Эти изображенія о которыхъ такъ часто упоминали писавшіе объ искусствѣ исторіи, были различно описаны. На пр. № 2. Уплата дидрахмы, неточно называема была: Призваніе Андрея и Петра. № 9 названный авторомъ: Петръ и Іоаннъ, исцѣляющіе хромыхъ, (одинъ изъ предметовъ N. 5), — вѣроятнѣе означаетъ исцѣленіе больныхъ тѣнью апостола Петра. (Дѣян. V 15) котораго здѣсь сопровождаетъ Іоаннъ. № 10. Иногда называли: смерть Ананіи, такъ какъ у ногъ апостоловъ лежитъ умершій. № 8 иногда ошибочно названъ: Евтихій возвращенный къ жизни, (Дѣян. XX, 9); этотъ предметъ также у автора неправильно поименованъ. Содержаніе этого апокрифическаго событія слѣдующее: Симонъ магъ вызвавъ апостоловъ Петра и Павла возвратить жизнь умершему юношѣ, самъ первый покушается на это, но не достигаетъ своей цѣли, (разложенные черепа и кости принадлежатъ къ снаряду волшебника.) Апостолами возвращена жизнь юношѣ. (Cfr. Aurea Legenda и Historia Apostolica Actis, гдѣ юноша просто названъ „adolescens nobilis propinquus Caesaris“, т. е. знатнымъ придворнымъ юношею Кесаря). Фигура въ бородѣ съ распростертыми руками, позади отошедшаго на колѣняхъ апостола, вѣроятно означаетъ Симона мага. Четыре изъ этихъ композицій (№№ 2. 5. 8 и 11) почти двойныя по сюжету. Въ № 2 представлены различные моменты одного и того же событія. № 5 содержитъ два предмета, какъ выше было указано; часть № 8 занимаетъ изобр. прославленіе апостола Петра; а въ № 11, сюжетъ—Петръ и Павелъ обвиняемые передъ Нерономъ въ презрѣніи въ идоламъ (иногда неточно называемый: —Павелъ передъ Феликсомъ), занимаетъ почти половину пространства; на заднемъ планѣ изображенъ опять Павелъ идущій на муч. смерть. Нѣкоторые писатели объ искусствѣ, какъ кажется, безъ различія присудили всѣ эти фрески Мазаччіо; другіе ему приписывали большую часть изъ нихъ: точнѣе нѣмецкихъ изслѣдователей окончательно установлено вышеозначенное распредѣленіе. Такимъ образомъ, замѣчаніе Рейнольдса (въ трактатѣ 12) по поводу встрѣчаемыхъ у Рафаэля подражаній нѣкоторымъ изъ этихъ фигуръ, служитъ только доказательствомъ что великій живописецъ находилъ въ Липпи и Мазолино стороны стоившія воспроизведенія, какъ и Мазаччіо. (Прим. англ. изд.).

же изображеніяхъ эти качества на столько замѣчательны, что фигуры изъ перваго въ послѣдствіи воспроизведены были Рафаэлемъ въ ватиканскихъ лоджіяхъ, а послѣдующимъ фигура, по древнему преданію, даже произвела эпоху въ исторіи флорентійскаго искусства. Такимъ образомъ достигнута была впервые моделировка, отдѣлявшая съ плоскаго грунта предметъ и придававшая ему натуральный видъ, взамѣнъ прежняго болѣе или менѣе неопредѣленнаго способа обозначенія формъ. Также въ этомъ, какъ и въ предшествующемъ отношеніи, этими произведеніями отмѣчаются, и начало и удачное продолженіе; на пр. событіе съ драхмою (№ 2) еще во многомъ обличаетъ жесткость и человѣкость въ обдѣлкѣ, (мѣста самыя освѣщенныя, находятся не въ серединѣ а съ боковъ формъ); воскресеніе юноши напротивъ (№ 8), носитъ уже вполнѣ естественный характеръ. Въ драпировкѣ обнаруживается стиль, свободный отъ типическихъ условій прежняго періода и соображающійся единственно съ органическими законами формъ человѣческаго тѣла и обрисовывающій самымъ опредѣленнымъ образомъ все благородство движеній большими линіями и широкими массами. Наконецъ самый способъ компонованія отличается своеобразностію выказывающеюся вполнѣ уже, по крайней мѣрѣ въ картинѣ воскресенія юноши, которую считаютъ послѣдней работою Мазаччіо; въ этомъ произведеніи дѣйствіе касается собственно лишь не многихъ лицъ, но кругомъ расположено множество зрителей, (хотя не принимающихъ живаго участія въ томъ что въ виду ихъ совершается), но представляющіе собою группу мужественныхъ и важныхъ лицъ, съ достоинствомъ проходящихъ свое поприще. Какого высокопоэтическаго совершенства можно достигнуть даже въ подобномъ одностороннемъ и повидимому второстепенномъ способѣ компонованія, мы увидимъ преимущественно въ работахъ позднѣйшаго флорентійскаго художника, Доминика Гирландайо. Превосходное произведеніе Мазаччіо, Лица с. Троицы и по сторонамъ Б. Матерь и любимый ученикъ Христовъ, открыто въ нынѣшнемъ столѣтіи въ главномъ кораблѣ ц. С. Марія Новелла *).

О небольшихъ картинахъ Мазаччіо мы не имѣемъ положительныхъ свѣдѣній. Ему приписывали нѣкоторыя головы отличающіяся подобными формами и моделировкою, какъ приведенныя выше фрески; такъ на пр. превосходная голова старика, отмѣченная его именемъ, (но можетъ быть работы Алессандро Филипепи, назыв. также Сандро Ботичелли), хранится въ флорентійской галереѣ Уффиціи. Предполагаемый портретъ художника съ самаго себя, въ той же галереѣ, походитъ на работу Филиппина Липпи. Тамъ же, въ собраніи академіи, его работою слыветъ, необыкновенно хорошій образъ, строгаго и достойнаго письма, изъ ц. С. Амброджіо: Б. Матерь и Младенецъ, сидящій одной ступенью ниже, на лонѣ с. Анны. Превосходнѣйшая концепція этого предмета, которымъ впослѣдствіи воспользовался Фра Бартоломмео.

Повидимому также кисти Мазаччіо принадлежатъ двѣ небольшія иконы,— мученичество С. Себастіана и искушеніи с. Антонія, находящіяся въ ливерпульской галереѣ и почитаемыя тамъ за работы Андреа дэль Кастаньо; рав-

*) См. Crowe и Cavalcaselle I. 543.

нымъ образомъ также, величаво простая юношеская голова, въ собраніи Юнга Оттлейя въ Лондонѣ *).

§ 132. Были ли у Мазаччіо ученики, неизвѣстно. Кармелитскій монахъ Фра Филиппо Липпи, (родив. около 1412 г. ум. въ 1469 г.) слыветъ его ученикомъ и какъ кажется, образовался по произведеніямъ Мазаччіо которыми была расписана церковь его ордена во Флоренціи. Но между тѣмъ, имѣетъ строгой концепціи жизненныхъ явленій, которою отличаются произведенія Мазаччіо, у Филиппа Липпи обнаруживается уже положительно чувственный разгулъ фантазіи и пристрастіе къ пошлой мірской суетѣ. Такое направленіе обусловливалось ближайшимъ образомъ внѣшними обстоятельствами жизни этого художника, о которыхъ сохранились довольно подробныя, (хотя нѣсколько сказочныя) свѣдѣнія. По жизни и дѣятельности онъ рѣзительная противоположность его современника и собрата Фіесоле. Мальчикомъ онъ былъ причисленъ къ орденской братіи, но его тянуло въ міръ и на 17-омъ году онъ оставилъ монастырь. Во время морской прогулки вдоль береговъ въ сообществѣ съ нѣсколькими товарищами, на гулявшихъ напали внезапно пираты и ихъ увели въ плѣнъ невольниками въ Берберію. Филиппо провелъ тамъ 18 мѣсяцевъ въ оковахъ. Однажды онъ начертилъ углемъ на на стѣнѣ чрезвычайно схожій портретъ съ своего господина который за это ему возвратилъ свободу, заставилъ еще коечто написать и наградивъ его щедро обратно отослалъ на родину. Остальная его жизнь также походитъ на романъ исполненный любовныхъ похожденій. Изъ монастыря с. Маргариты въ Прато (въ 1457 г?) онъ увезъ проживавшую тамъ въ то время Лукрецію Бути, съ которою потомъ и жилъ. Сынъ родившійся отъ этой связи и наслѣдовавшій отцовское имя, въ послѣдствіи прославился не менѣе его въ живописи. Фра Филиппо умеръ внезапно, какъ полагали отравленнымъ родственниками Лукреціи. Когда пришло папское разрѣшеніе на бракъ съ послѣдней, которое ему успѣли выхлопотать вліятельные покровители Медичи, было уже поздно **).

Самое важное произведеніе Фра Филиппа, это фрески исполненныя имъ въ клиросѣ собора въ Прато ***); въ нихъ изображены, на лѣвой боковой стѣнѣ, въ нѣсколькихъ отдѣленіяхъ другъ надъ другомъ, — исторія с. Стефана; справа—исторія Іоанна Крестителя, съ боковъ у окна, — отдѣльные святые. Въ этихъ работахъ, выполненныхъ — въ особенности въ нижнемъ ряду, — въ большихъ размѣрахъ, обнаруживается извѣстная величавость, преимущественно въ фигурахъ отдѣльныхъ святыхъ, которую однако нельзя

*) Waagen, Kunstw. u. Künstl. in Engl. I. c. 397, и I. c. 391.

**) Мы помѣщаемъ эти свѣдѣнія для полноты, но должны прибавить, что весь разсказъ Вазари о выходѣ Липпи изъ монастыря, его плѣнѣ у мавровъ, его связи съ Лукреціею Бути, (вмѣстѣ съ исторіею о прижитомъ съ нею сынѣ Филиппино), въ настоящее время признано за выдумку Ср. Gaye, Carteggiol. стр. 141, 175 и пр. и Crowe и Cavalc. II 319—333. Первый изъ этихъ писателей приводитъ подлинное письмо художника, въ которомъ послѣдній называетъ себя бѣднѣйшимъ изъ монастырской братіи, обремененнымъ шестью взрослыми племянницами.

***) Delle pitture di Fra Filippo Lippi nel coro etc. dal C. F. B. (Canonicus Baldanzi), Prato 1835. Ср. Kunstbl. 1836. N 90.

назвать безусловною, такъ какъ предмету недостаетъ внутренняго спокойствія. Нѣкоторыя юношескія головы клиросниковъ и дѣвъ не лишены пріятности, но и въ нихъ по большой части проглядываетъ пошлость. Во всемъ однако видно мѣткое и отчасти юмористическое пониманіе жизненныхъ явленій; Филиппо вводитъ даже плутовъ и негодяевъ писанныхъ имъ съ натуры, однако не всегда кстати. Въ общемъ эти композиціи исполнены чувства и стремительной страсти. Достойно замѣчанія что даже драпировка соображается съ реалистическимъ настроеніемъ. Костюмъ того времени, все чаще вводится, не въ одни только изображенія священныхъ событій, въ которыхъ ангелы являются въ пестрыхъ одеждахъ флорентійскаго покроя, но идеальная драпировка, напр. на Б. Матери и Ликѣ Бога-Отца и пр. та даже, теперь облѣпывается реалистически; покаместъ правда, не особенно удачно, въ видѣ толстой шерстяной ткани, не обрисовывающей формы тѣла и не представляющей глазу, ни красивыхъ массъ, ни красивыхъ складокъ. Нѣкоторыя Мадонны школы Филиппа вполнѣ костюмированы по тогдашней флорентійской модѣ.

Сильно попорчены и отчасти записаны фрески, исполненныя Филиппомъ при содѣйствіи своего ученика Фра Діаманте, въ клиросѣ сполетскаго собора: Благовѣщеніе, поклоненіе пастырей, Успеніе и Вѣнчаніе Б. Матери. При всемъ томъ, плѣнительная полнота постановки, простота и красота фигуръ и сильный колоритъ производятъ прекрасный эффектъ. Въ нѣкоторыхъ изъ малыхъ картинъ Филиппа, упомянутая пошлая черта не такъ рѣзко выдается и уступаетъ мѣсто болѣе мягкой и привлекательной наивности. Къ лучшимъ произведеніямъ въ этомъ родѣ принадлежитъ картина со смертью с. Бернгарда, находящаяся въ поперечномъ кораблѣ собора въ Прато и отличающаяся прекраснымъ чувствомъ и достоинствомъ. Потомъ слѣдуетъ назвать предэллу*), (т. е. напрестольныя ступеньки, находящіяся нынѣ въ жилищѣ канцлера пратскаго), съ изящно и тонко выполненными изображеніями поклоненія волховъ, принесенія въ храмъ и избіенія младенцевъ. (Принадлежавшій нѣкогда къ этой предэллѣ напрестольный образъ Мадонны, съ чертами лица, какъ говорятъ, Лукреціи Бути, находившійся прежде въ ц. с. Маргариты и попавшій потомъ также къ канцлеру, увезенъ былъ въ Парижъ гдѣ и остался).—Далѣе, превосходный образъ Б. Матери, поклоняющейся Младенцу лежащему въ цвѣтахъ, (въ берл. муз.), и подобная

*) Напрестольное убранство иногда состояло изъ различныхъ предметовъ: надъ главнымъ образомъ часто помѣщалось треугольное, но по большой части полукруглое изображеніе меньшихъ размѣровъ; плоская рамка обыкновенно была расписываема арабесками и головами, либо отдѣльными фигурами святыхъ; наконецъ основаніе или ступенька (gradino, predella) возвышавшаяся надъ престоломъ, небольшими изображеніями, обыкновенно числомъ отъ трехъ до пяти. Иногда главный образъ имѣлъ створы которыми могъ быть закрываемъ; эти створы или крылья были расписаны съ обѣихъ сторонъ, наружной и внутренней; съ послѣдней же обыкновенно портретами вкладчиковъ иконы, которые коленопреклоненно такимъ образомъ занимали мѣсто по обѣимъ сторонамъ главнаго предмета. Подобное устройство и расположеніе, рѣже встрѣчаемыя въ Италіи, были почти въ общемъ употребленіи въ раннихъ фламанскихъ и нѣмецкихъ напрестольникахъ. Образъ съ одной половинкою, состоящій слѣдовательно изъ двухъ досокъ называется диптихъ, съ двумя половинками или крыльями т. е. изъ трехъ досокъ) триптихъ; съ бо́льшимъ числомъ полиптихъ.

(Прим. англ изд.).

же картина въ флорентійской академіи, считаются самыми ранними работами этого художника. Одно увѣчанье Пр. Дѣвы, также въ этой академіи, находилось прежде въ ц. с. Амброджіо во Флоренціи; это богатая фигурами картина, содержащая между прочимъ также портретъ самого художника; но въ физіономіяхъ ангеловъ и святыхъ, опять проглядываетъ оттѣнокъ лукавства, чувственности и наслажденія, скорѣе чѣмъ нравственнаго достоинства; небесное дѣйствіе всецѣло низведено на земную почву.—Превосходная небольшая картина въ Уффиціяхъ, бл. Іеронимъ пишущій въ отдѣльной впадинѣ, но старательной отдѣлкѣ даже побочностей (на пр. изорванной бумаги и изгрызенныхъ, валяющихся подъ столомъ перьевъ), подходитъ къ современному фландрскому способу обдѣлки. Нѣчто похожее представляетъ прекрасная картина (въ правой поперечной вѣтви) ц. С. Спирито во Флоренціи, которую однако по разнымъ причинамъ не признаютъ за работу Филиппа. Содержаніе этой картины,—Б. Матерь съ Младенцемъ простирающимъ руки къ кресту которымъ играетъ маленькій Іоаннъ; съ боковъ двѣ святыя жены приводятъ къ Пр. Дѣвѣ вкладчика иконы съ его женою: позади ихъ сквозь аркаду, открывается виду прелестный ландшафтъ въ стилѣ флорентійской школы, но написанный совершенно въ фландрской манерѣ. Лица Б. Матери и одной святой хотя не отличаются идеальной красотою, но очень миловидны; оба младенца исполнены живой прелести. Одна подлинная картина этого мастера, Б. Матерь стоя посреди ангеловъ и по сторонамъ два поклоняющіеся Ей монаха, изъ упомянутой церкви попала въ луврскую галерею. Это одно изъ самыхъ строгихъ и важныхъ произведеній въ которомъ Филиппо стоитъ еще ближе къ манерѣ Мазаччіо *).

§ 133. Изъ учениковъ Филиппа, ближе другихъ къ его стилю подходитъ Франческо ди Пезелло, прозв. Безеллино, 1423 г. (Онъ былъ внукъ какого-то Джуліана д'Арріго, работы котораго, превосходный напрестольный образъ Св. Троицы съ двумя святыми, находился въ собраніи Юнга Отлейя въ Лондонѣ). Работы самаго Пезеллина, хранящіяся въ лувркой и флорентійской галереяхъ состоятъ изъ изображеній на доскахъ принадлежавшихъ къ одной и той же предѣлѣ и легендарнаго содержанія; онѣ почти не отличаются по энергіи замысла и тщательному выполненію отъ произведеній его учителя. Другая предѣлла, въ ливерпульской галереѣ,—открытіе мощей передъ толпою народа,—одно изъ богатѣйшихъ произведеній въ этомъ родѣ и напоминаетъ опредѣленной выразительностію своею кисть Мазаччіо **).

Другой ученикъ Филиппа, Сандро Боттичелли, живній съ 1447 по 1515 г.; настоящее его имя Алессандро Филипепи: первымъ наставникомъ его былъ золотыхъ дѣлъ мастеръ, отъ котораго онъ принялъ фамилію Боттичелли. Вся стремительность и страстная подвижность которую мы встрѣчаемъ въ историческихъ произведеніяхъ его учителя Фра Филиппа, перешли къ ученику, но у послѣдняго съ этими качествами соединяется еще, своеобразная фантастическая концепція и извѣстное стремленіе представить предметъ

*) О картинахъ меньшихъ размѣровъ, работы Фра Филиппа, ср. Crowe и Cavalcas. II. 347.

**) О Пезеллинѣ и его дѣлѣ, которыхъ работы трудно различить, ср. Crowe и Cavalcas. II. 354 и сл. послѣднеупомянутой предѣлѣ авторъ приписываетъ сіенскій характеръ.

болѣе возвышеннымъ образомъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ это ему вполнѣ удалось, особенно въ одномъ кругломъ изображеніи Б. Матери увѣнчиваемой ангелами, находящемся въ галереѣ Уффиціи во Флоренціи. Эта картина чрезвычайно замѣчательна, преимущественно въ отношеніи къ изображенію головъ; Б. Матерь представляетъ прекраснѣйшій типъ женской головы который повторяется у этого художника почти во всѣхъ его подобныхъ произведеніяхъ, а въ неудачныхъ его работахъ иногда доведетъ до безобразія. Одна Мадонна съ ангелами въ которой весьма явственно высказывается этотъ типъ, находится въ Луврѣ, двѣ другія въ берлинск. муз. и пр. Одно изображеніе Рождества Христова въ собраніи Юнга Отлейя въ Лондонѣ, показываетъ всю пылкость Боттичеллевыхъ композицій. Ангелы несутся ликуя по воздуху [*]), другіе ангелы кладутъ вѣнки на головы приближающимся пастырямъ и принимаютъ ихъ въ свои объятія; демоны въ безсильной злобѣ убѣгаютъ. Кромѣ того въ флорентійской академіи находится большой шпалерный образъ; Увѣнчаніе Б. Матери и внизу четыре учителя церкви, головы которыхъ превосходно написаны.

Вышеупомянутую склонностію къ фантастическому отличаются еще въ большей степени, собственно историческія картины Сандро и преимущественно тѣ, въ которыхъ впервые введены были имъ въ новое искусство лики античнаго міра и аллегоріи. Не малую пользу принесло бы исторіи культуры точное изслѣдованіе этихъ, все чаще входившихъ въ искусство предметовъ, противъ которыхъ впослѣдствіи тщетно возставалъ Савонарола; для насъ покамѣстъ достаточно знать, что въ этомъ отношеніи италіянская живопись опередила свверную и что, исключая Скварчіоне, именно Сандро одинъ изъ первыхъ, съ любовью изображалъ подобные предметы. Какой то особенной, сказочной прелести исполнена меж. пр. одна картина въ этомъ родѣ, въ галереѣ Уффиціи во Флоренціи; это нагая Венера плывущая въ раковинѣ по морю и гонимая двумя обнявшимися зефирами подъ дождемъ розъ къ берегу, у котораго подъ лавровыми деревьями ее ожидаетъ богато украшенная прислужница съ приготовленнымъ краснымъ плащемъ. При изображеніи подобныхъ предметовъ, художникъ однако не рѣдко впадаетъ въ манерность. Сюда принадлежатъ въ особенности нѣкоторыя небольшія, очень мило написанныя картины на доскахъ, какъ на пр. во Флоренціи въ Уффиціяхъ, его аллегорическое изображеніе клеветы, (по Лукіанову описанію одной картины исполненной Апеллесомъ); потомъ картина въ которой представлены чудеса и смерть с. Зиновія, въ собраніи г. Квандта въ Дрезденѣ и мн. др. Нагая Венера въ берл. музеѣ довольно суха и непривлекательна. — Стѣнописныя изображенія Сандра мы видимъ въ ватиканѣ, въ сикстинской часовнѣ, сооруженной при Сикстѣ IV и украшенной по стѣнамъ фресками знаменитѣйшими живописцами того времени (съ 1474 г.) [**]). Одна сторона

[*]) Они не несутся по воздуху, но неловко стоятъ на колѣняхъ на соломенномъ навѣсѣ яслей. См. гравюру № 50 въ Отлейскомъ собр. ранни ъ флорентійскихъ школъ.
(Пр. анг. изд.)

[**]) Эта часовня была сооружена по волѣ Сикста IV въ 1473 г. флорентійскимъ архитекторомъ Баччіо Пинтелли; длина ея около 150 футовъ, ширина 50 футовъ; въ ней два входа, одинъ главный, насупротивъ алтаря другой малый, въ углу справа отъ алтаря ве-

этой часовни была расписана событіями изъ жизни Моисея; другая сценами изъ жизни I. Христа. Боттичелліемъ,—которому препоручено было наблюденіе за работами,—собственноручно исполнены 3 стѣнныя изображенія въ этой часовнѣ: Моисей убивающій Египтянина, мятежный сонмъ Корея и искушеніе Господа;—въ этихъ работахъ видны какъ достоинства, такъ и недостатки этого художника. Кромѣ того между окнами помѣщены еще 28 фигуръ святыхъ папъ. Одна латинская рукопись Аристотелева трактата «de animalibus», въ ватиканской библіотекѣ, составленная для Сикста IV, со-

---

лущій въ комнаты папы. Болѣе половины всего пространства часовни назначена для богослуженія и отдѣлена отъ остальной части загородкою. Панели, возвышающія ихъ довольно высоко отъ пола, составляютъ узкую галерею, огороженную желѣзной рѣшеткою, вокругъ трехъ сторонъ часовни: задняя стѣна на которой находится изобр. страшнаго суда Микельанджело, стало-быть, открыта. Отъ этой галереи вверхъ до того мѣста гдѣ начинается сводъ устроены окна, по шести съ каждой стороны; на стѣнѣ противоположной алтарю, для соотвѣтствія написаны два окна. Пространство внизу отъ оконъ раздѣлено горизонтально на двѣ части; нижняя вся расписана подъ драпри, верхняя сценами изъ жизни I. Христа и Моисея, описаніе этихъ картинъ будетъ здѣсь можетъ быть истати. На задней стѣнѣ, вверху и съ обѣихъ сторонъ алтаря, находились три фрески Перуджина, уничтоженныя впослѣдствіи для изобр. страшнаго суда Микельанджело. Вверху, надъ алтаремъ изображено было Успеніе Пр. Богородицы, въ которомъ былъ помѣщенъ коѣпнопреклонный папа Сикстъ IV: слѣва отъ этого предмета представленъ былъ Моисей среди тростника; справа I. Христосъ въ аллахъ: прочія изображенія сохранились болѣе или менѣе. На каждой изъ боковыхъ стѣнъ представлено по шести изображеній и по два съ каждой стороны главнаго входа. Всѣ предметы изъ жизни Моисея находящіеся слѣва, разсчитаны были въ соотвѣтствіе предметамъ справа изъ жизни I. Христа. Порядокъ и соотношеніе между ними слѣдующіе:

1. Моисей и Сепфора на пути въ Египетъ, и обрѣзаніе сына ихъ. (Исх. IV. 24.) (Лука Синьорелли.)
2. Нападеніе Моисея на Египтянина и прогнаніе имъ пастуховъ мѣшавшихъ дочерямъ Іоѳора начерпать воды. (Исх. II. 11 и 17.) (Сандро Ботичелли.)
3. Моисей и Израилтяне послѣ прохода черезъ черное море. (Козимо Росселли).
4. Моисей возвѣщающій съ горы законъ. (Козимо Россели).
5. Истребленіе сонма Корея, Даѳана и Авирона за присвоеніе себѣ неподобавшаго имъ священства. (Числ. XVI. 31.) (Сандро Ботичелли.)
6. Моисей передъ смертію даетъ послѣднія наставленія I. Навину. (Лука Синьорелли).
7. Архангелъ Михаилъ побѣдивъ сатану уноситъ тѣло Моисея (Іуд. 9) (Чекинно Сальвіати).

1. Крещеніе I. Христа (Перуджино.)
2. Искушеніе Господа сатаною. (Сандро Ботичелли.)
3. Призываніе нѣкоторыхъ апостоловъ (Петра, Андрея, Іакова и Іоанна) у Геннисаретскаго озера. (Доменико Гирландайо).
4. I. Христосъ проповѣдующій на горѣ. (Козимо Россели).
5. Таинство священства или I. Христосъ вручающій Петру ключи. (Перуджино).
6. Послѣдняя вечеря. (Козимо Росселли).
7. Воскресеніе Христово. (Доменико Гирландайо.)

Два послѣднеупомянутыя изображенія по обѣимъ сторонамъ главнаго входа, были значительно повреждены осѣвшимся архитравомъ, а въ послѣдствіи плохо исправлены. Многія изъ этихъ композицій обнимаютъ различные по времени моменты, и всѣ онѣ замѣчательны по множеству портретоподобныхъ лицъ зрителей, какъ у Мазаччіо. Самыя лучшія, Моисей и Сепфора-Синьорелли и священство-Перуджино. Козимо Росселли, знавшій вкусъ папы, покрылъ эти изображенія золотомъ (притомъ мѣстами блики на фигурахъ уже были наложены этимъ способомъ) и къ недоумѣнію прочихъ живописцевъ, его сватѣйшество изъявилъ полное одобреніе передѣлкамъ Козимо. См. Taja, descrizione del Vaticano; потомъ Platner и Bunsen, Beschr. d. Stadt Rom. (Прим. англ. изд.)

держитъ миніатюры, которыя въ композиціи и прекрасныхъ фантастическихъ полуантичныхъ арабескахъ обличаютъ пріемы совершенно тождественные съ Боттичеллевой манерою *).

§ 134. Филиппино Липпи, незаконнорожденный сынъ или пріемышъ, или даже просто только ученикъ упомянутаго выше Фра Филиппо Липпи, доселѣ считался ученикомъ Сандра Боттичелли; (онъ род. въ 1460, ум. въ 1505 г.) Кипучая оживленность композиціи послѣдняго, подчасъ манерныя формы тѣла и драпировка, очевидно оказали свое вліяніе на Филиппино, который однако, бывъ одаренъ несравненно большимъ талантомъ, достигъ такой свободы и ловкости при которой забывалось о сходствѣ его съ манерою учителя. Въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ, Филиппино является безспорно однимъ изъ величайшихъ историческихъ живописцевъ того вѣка; въ другихъ напротивъ, менѣе продуманныхъ, онъ впадаетъ въ манеру (пережившаго его) учителя. Богатые орнаменты, которыми онъ обыкновенно украшалъ архитектурныя и прочія побочности, у него были плодомъ изученія римскихъ древностей, привлекавшихъ вообще въ XV вѣкѣ вниманіе художниковъ, скорѣе своимъ декоративнымъ характеромъ, чѣмъ началами античныхъ формъ.

Къ самымъ раннимъ и отличнѣйшимъ произведеніямъ по исторической живописи, принадлежатъ работы исполненныя въ часовнѣ Бранкаччи въ кармелитской церкви во Флоренціи, (см. выше стр. 253) въ которыхъ замѣтно большее чѣмъ въ другихъ работахъ приближеніе къ серьезной основательности Мазаччіевыхъ произведеній, хотя онъ и не достигаетъ ихъ высокой простоты и спокойствія. Воскресшій сынъ царскій, по красотѣ концепціи и выразительности, и спящій у Петровой темницы стражъ, по наивной естественности, не уступаютъ фигурамъ Мазаччіа. Явственнѣе однако выражается своеобразное стремленіе Филиппина въ послѣдующихъ его работахъ. Бывъ вызванъ въ Римъ около 1492 г. онъ въ этомъ городѣ расписалъ въ н. С. Maria sopra Minerva, часовню Карафа, которая по волѣ сооружителя ея, кардинала Оливіери Карафа, должна была содержать изображенія прославленія Царицы небесной и с. Оомы аквитанскаго. Послѣднее изображеніе занимаетъ всю правую боковую стѣну. Вмѣсто обширной символической композиціи, какими XIV вѣкъ украшалъ ц. С. Маріи новеллы во Флоренціи, здѣсь намъ представляется произведеніе, въ которомъ выдержанъ соотвѣтственный новому направленію психологическій интересъ С. Оома сидитъ на престолѣ съ четырьмя главными добродѣтелями, въ богатой архитектурной обстановкѣ, украшенной дѣтскими фигурами; ноги его поставлены на изложеннаго еретика; съ галереи вверху смотрятъ зрители. Самый замѣчательный предметъ, ужечутели по обѣимъ сторонамъ на переднемъ планѣ съ ихъ оживленными и разнообразными выраженіями—стыда, печали и сокрушенія; въ особенности Сабеллій (въ красномъ плащѣ), престарѣлый Арій и два богато одѣтые юноши. Восторгъ с. Оомы въ верхнемъ люнетѣ; не важное по достоинству произведеніе. Напрестольный образъ у задней стѣны часовни

*) Объ иллюстраціяхъ Сандра къ одному изданію божеств. ком. Данта ср. (Passavant, peintre grav. Leipzig. 1860. T. I. стр. 130, 237 и сл. Онъ бразъ также предметы изъ Боччіевыхъ новеллъ. Ср. Vasari. т. IV. 113. и сл.

изображаетъ Благовѣщеніе; с. Ома поручаетъ благоговѣйно колѣнопреклоненнаго кардинала Караффа Пресв. Богородицѣ, стоящей на молитвѣ и бросающей робкій взглядъ на входящаго съ другой стороны ангела благовѣстника; изъ за поднятой завѣсы, видна книжная полка и письменный приборъ. На стѣнѣ возлѣ и вверху напрестольнаго изображенія находится (сильно записанное въ настоящее время), Вознесеніе Б. Матери. Движенія апостоловъ у открытаго гроба, обращающихъ взоры вверхъ, прекрасны и исполнены жизни, но очевидно выражаютъ не столько благоговѣніе чѣмъ изумленіе при видѣ совершающагося чуда. — Возвратившись во Флоренцію, Филиппино изобразилъ въ ц. С. Маріи новеллы, на боковыхъ стѣнахъ часовни Филиппо Строцци, событія изъ жизни апостоловъ Іоанна и Филиппа; въ этихъ работахъ самымъ блестящимъ образомъ выказывается его способность къ изображенію чувства, драматическаго дѣйствія и событій изъ дѣйствительной жизни, не заботясь правды, при этомъ особенно о высшемъ церковномъ значеніи и пр. Воскресеніе Іоанномъ Друзіаны, есть одно изъ высшихъ произведеній въ этомъ родѣ: апостолъ правой рукою указываетъ вверхъ, между тѣмъ какъ лѣвой онъ касается Друзіаны, которая съ дивнымъ выраженіемъ возвращающейся жизни на лицѣ приподнимается съ одра, къ ужасу разбѣгающихся посильщиковъ; нѣсколько красивыхъ женъ съ прижимающимися къ нимъ отъ испуга дѣтьми, остаются на мѣстѣ дрожа отъ недоумѣнія. Елвали менѣе превосходно, заклинаніе храмоваго дракона апостоломъ Филиппомъ; злобно спускается языческій жрецъ съ ступеней храма, между тѣмъ какъ на первомъ планѣ, апостолъ съ торжественной миною заклинаетъ чудовище. Справа, около убитаго дракономъ царственнаго юноши, суетится прекрасная группа царедворцевъ: слѣва, другія присутствующіе объяты ужасомъ при видѣ дракона и зажимаютъ себѣ носъ. Въ отдѣльностяхъ эти работы обличаютъ вполнѣ свободныя, и своеобразно энергическія формы; женскія фигуры прекрасны, мужскія полны достоинства, и всѣ положительно проникнуты жизнью; въ драпировкѣ только, много манернаго и произвольнаго.

Изъ другихъ произведеній Филиппино, слѣдуетъ прежде всего упомянуть о кивотѣ для храненія даровъ въ Прато, близъ с. Маргариты, на которомъ имъ написаны Мадонна съ Младенцемъ и ангелами, а съ боковъ святые. Это произведеніе очень повреждено и также записано; но отдѣльныя умѣлѣвшія головы исполнены необыкновенной прелести и мягкости. — Самая прекрасная изъ его мелкихъ картинъ, явленіе Пр. Дѣвы с. Бернарду находится въ Бадѣ во Флоренціи, (въ часовнѣ слѣва отъ главнаго входа). Вечерѣетъ; с. Бернардъ пишетъ сидя передъ аналоемъ, подъ открытымъ небомъ у своего монастыря, внезапно ему является Б. Матерь сопровождаемая сонмомъ любопытствующихъ маленькихъ ангеловъ и отъ благоговѣйнаго трепета святой роняетъ изъ рукъ перо. Это одно изъ самыхъ раннихъ произведеній этого художника, обличающее еще во всемъ ученика Сандра; но между тѣмъ, никогда флорентійскій реализмъ, съ такою прелестью не облекалъ небожителей въ земныя и мірскія формы, какъ именно въ этомъ изображеніи. Другія небольшія картины этого мастера, рѣдко даютъ полное понятіе о его достоинствахъ; вестаки, кромѣ находящагося въ уффиціяхъ произведенія его молодости 1485 г., образа сидящей на престолѣ Б. Матери, съ четырьмя святыми, слѣдуетъ указать еще другую картину, въ тойже галереѣ:—испол-

ненное наивныхъ моментовъ поклоненіе царей—волховъ и пастырей; потомъ одну икону въ берл. музеѣ:—Распятіе съ Б. Матерью и с. Франциской. Фигуры этой послѣдней проникнуты самымъ глубокимъ чувствомъ. Въ произведеніяхъ Филиппино вообще мало найдется слѣдовъ вліянія Леонарда да Винчи, Гирландайоѣ и другихъ, болѣе его развитыхъ современниковъ.

§ 135. Подъ руководствомъ Сандро, въ сикстовой часовнѣ въ Римѣ трудился еще другой флорентійскій художникъ, Козимо Росселли, (род. въ 1439 г.) Главное его произведеніе — большая стѣнная фреска 1486 г., въ одной (къ сожалѣнію очень темной) часовнѣ н. С. Амброджіо во Флоренціи *). Въ ней изображено перенесеніе чудотворной чаши изъ ц. с. Амброджіо въ епископскій дворецъ, при чемъ и здѣсь опять, какъ нами замѣчено было по поводу Мазаччіевыхъ композицій, большая часть картины составляютъ хоры зрителей, въ числѣ которыхъ встрѣчаются чрезвычайно красивыя женскія головы и почтенныя, полныя достоинства мужскія фигуры. Костюмъ въ характерѣ того времени и весьма тонко выполненъ. Въ числѣ произведеній Козимо, превосходна картина Увѣщаніе Пр. Дѣвы въ ц. с. Маріи Магдалины дэ'Пацци во Флоренціи. Въ ц. с. Амброджіо находится равная предыдущей по достоинству, напрестольная икона Мадонны окруженной ангелами и съ ликами святыхъ у Ея ногъ. Въ собраніи Юнга Оттлейя, прежде хранилось одно изображеніе Спасителя на крестѣ среди ангеловъ и святыхъ, вполнѣ благородное и исполненное жизни. Другія работы Козимо, не лишенныя интереса, находятся въ берл. музеѣ. Его фрески въ сикстовой часовнѣ въ Римѣ:—Фараонъ въ чермномъ морѣ, Моисей со скрижалями и Тайная Вечеря, не очень замѣчательныя вещи.

Козимо Росселли въ своихъ первыхъ работахъ слѣдовалъ направленію Фіесоле, но въ послѣдствіи держался болѣе манеры Мазаччіо. Другаго художника того времени, Беноццо Гоццоли (род. 1424), положительно называютъ ученикомъ Фіесоле; и дѣйствительно, извѣстная сродственность съ этимъ мастеромъ выказывается, и въ свѣтломъ и ясномъ колоритѣ и въ преобладающей мягкости выраженій его композицій. Но въ остальномъ онъ совершенно расходится съ направленіемъ Фіесоле; изъ италіянскихъ живописцевъ онъ первый вполнѣ постигъ красоту и прелесть видимаго міра и различныя его явленія; картины его исполнены упоенія отъ этой красоты. Онъ первый создалъ богатые ландшафтные фоны съ деревьями, виллами, городами, рѣками и прекрасно воздѣланными долинами при нихъ, съ смѣло и рѣзко очертанными скалами и пр. Онъ придавалъ этимъ ландшафтамъ самое пріятное оживленіе, помѣщая въ нихъ всякаго рода животныхъ, собакъ, зайцевъ, дикихъ козъ, большихъ и малыхъ птицъ, которыя всѣдѣ видны гдѣ только представлялось пустое мѣсто. Тамъ гдѣ дѣйствіе происходитъ внутри городовъ или жилищъ, онъ обнаруживаетъ самое богатое воображеніе въ архитектурныхъ формахъ, въ изображеніи различныхъ портиковъ, открытыхъ колоннадъ красивыхъ аркадъ, галерей, лоджій и т. д. и все это въ прекрасно выдержанномъ тосканскомъ стилѣ. Съ другой стороны, въ изображеніяхъ чело-

*) Гравировано въ собраніи древнефлорентійскихъ мастеровъ Lasinio.

вѣческихъ фигуръ, мы находимъ самое удачное сочетаніе веселости и юмора, страсти и благоговѣйной сосредоточенности; но и въ этомъ отношеніи художникъ не довольствуется самыми необходимѣйшими фигурами, требуемыми соотвѣтствующимъ дѣйствіемъ;—онъ оживляетъ и ландшафтъ и зданія разнообразными группами людей и окружаетъ дѣйствующія лица часто хоромъ зрителей, въ числѣ которыхъ помѣщаетъ портреты современниковъ своихъ, увѣковѣчивая такимъ образомъ память о нихъ. Въ отдѣльности, движенія и драпировка фигуръ у Беноццо часто весьма пріятны, хотя ихъ позамъ свойственна извѣстная, почти дѣвичья робость. Головы очень выразительны, портреты—вѣрныя копіи съ натуры и схвачены съ тонкимъ чувствомъ.

Къ раннимъ произведеніямъ Беноццо принадлежатъ главнымъ образомъ, исполненныя послѣ 1447 г. лики апостоловъ и мучениковъ, составляющіе въ часовнѣ дэлла Мадонна ди Сан'Бризіо въ Орвіетскомъ соборѣ, часть начатаго Фіесоле изображенія небесной славы Судіи міра, потомъ нѣкоторыя живописныя работы въ цц. сс. Фортуната и Франческа *), въ Монтефалько (городкѣ близъ Фулиньіо), 1450 г. въ которыхъ еще сказывается упомянутая близкая сродственность съ Фіесоле, и наконецъ роспись часовни Медичи (нынѣ Рикарди) во Флоренціи. Въ послѣдней, напрестольная икона (несуществующая болѣе), представляла поклоненіе волхвовъ; запрестольная ниша расписана на подобіе розоваго сада, съ славословящими ангелами и примыкающимъ къ нему поклоненіемъ пастырей, а на трехъ главныхъ стѣнахъ часовни изображено приближающееся шествіе трехъ царей—волхвовъ; оживленныя и обилующія фигурами композиціи. Своеобразности Беноццо вполнѣ выказываются однако лишь въ его позднѣйшихъ живописныхъ произведеніяхъ 1465 г. въ ц. С. Джиминьяно близъ Вольтерры, (въ числѣ ихъ въ особенности замѣчательны тѣ, которыя находятся въ ц. С. Агостино)**), и въ большей еще степени въ обширныхъ фрескахъ, которыми онъ украсилъ всю сѣверную стѣну пизанскаго Кампо-санто, (за исключеніемъ упомянутыхъ нами уже выше работъ Піетро ди Пуччіо)***). Эти фрески были писаны имъ въ продолженіи времени отъ 1469 до 85 года и, какъ по занимаемому ими пространству, такъ и по содержанію, непосредственно примыкаютъ къ работамъ упомянутаго Піетро; въ сжатомъ и послѣдовательномъ порядкѣ въ нихъ изображены событія ветхаго завѣта, отъ Ноя до посѣщенія Давида царицею Савскою. Бо̀льшая часть этихъ изображеній довольно хорошо сохранилась и представляетъ одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ памятниковъ искусства XV вѣка.—Изображенія на доскахъ работы Беноццо рѣдки. Самое главное находится въ луврѣ; это опять изображеніе прославленія с. Ѳомы аквитанскаго, который здѣсь представленъ вмѣстѣ съ Платономъ и Аристо-

*) Ср. v. Rumohr Ital. F. II. стр. 257 и сл.

**) Одно письмо Беноццо помѣченное изъ с. Джиминьяно, 1467 г. обнародовано въ собраніи Дра. Gaye, вмѣстѣ съ выдержкою изъ дневника Джіусто ди Андреа, одного изъ помощниковъ живописца въ с. Агостино. Джіусто подробно исчисляетъ всѣ части писанныя имъ собственноручно. Три другія любопытныя письма адресованныя Беноццомъ къ Піетро дэ Медичи въ 1459 г., также обнародованныя Дромъ. Gaye, относятся къ поклоненію волхвовъ въ домашней часовнѣ Медичи. (Прим. англ. изд.).

***) C. Lasinio: Pitt. a. fresco del campo santo di Pisa.

телемъ, сидя на тронѣ надъ побѣжденнымъ еретикомъ; вверху видѣнъ I. Христосъ съ четырьмя евангелистами; внизу папа Сикстъ IV окруженный церковнымъ соборомъ. Беноццо приписываютъ также рядъ хорошо почувствованныхъ и характеристичныхъ изображеній чудесъ, совершонныхъ какимъ-то польскимъ святымъ, представленныхъ на уступахъ одного надпрестольника въ ватиканѣ. Въ ц. с. Андрея близъ С. Джиминьяно находится весьма записанный напрестольный образъ 1466 г. Мадонны со святыми и ангелами. Миніатюры одной рукописи Виргилія въ библіотекѣ Риккарди во Флоренціи, также напоминаютъ стиль Беноццо.

§ 136. То что у Беноццо Гоццоли намъ являлось избыткомъ молодости, у другаго, позднѣйшаго мастера, принимаетъ характеръ мужественной энергіи и строгой основательности. Этотъ мастеръ Доменико Корради, называемый Доменико Гирландайо (1449—95), одинъ изъ величайшихъ художниковъ своего времени и всѣхъ вѣковъ, доведшій до блестящаго конца то, къ чему стремился Мазаччіо и чему было положено имъ начало. Отецъ Доминика, Томмазо ди Куррадо ди Дафо Бигорди, былъ уважаемый въ свое время золотыхъ дѣлъ мастеръ; разсказываютъ, что гирлянды его работы, для головныхъ уборовъ флорентійскихъ дѣвицъ были очень въ ходу, вслѣдствіе чего ему дали прозвище Гирландайо, которое перешло потомъ къ его сыну. *) Первоначально назначили также сына быть золотыхъ дѣлъ мастеромъ, однако онъ съ молодыхъ лѣтъ уже обнаруживалъ способность къ живописи, срисовывая съ поразительнымъ сходствомъ прохожихъ изъ лавки отца. Учителемъ его въ живописи слыветъ Алессіо Бальдовинетти, порядочный, но не особенно замѣчательный художникъ XV вѣка. (род. 1422 ум. 1499 г.) который попавшимъ во Флоренцію фландрскимъ картинамъ, можетъ быть обязанъ значительнымъ успѣхомъ въ точномъ выполненіи аксессуаровъ, пейзажа и пр. Доминикъ Гирландайо доводитъ тогдашнее направленіе искусства до особенной степени совершенства; это не есть уже одушевленіе отвлеченною только формою, или прекрасной и вѣрной передачею явленій природы: но одушевленіе ими, какъ выраженіемъ великихъ и знаменательныхъ жизненныхъ вопросовъ,—т. е. славы и достоинства отечества, торжествовавшаго въ это время свою лучшую пору. Портретъ,—въ обширнѣйшемъ значеніи этого слова, вотъ что преимущественно выдается въ ху-

---

*) Великіе флорентійскіе художники, скульпторы и архитекторы и также живописцы по большей части сперва были золотыхъ дѣлъ мастерами. Издатели послѣднихъ изданій и переводовъ Вазари называютъ Орканья, Луку делла Роббіа, Гиберти, Брунеллески, Вероккіо, Андрея дель Сарто, Челлини и другихъ. Замѣчено, что примѣнимый къ издѣліямъ изъ драгоцѣнныхъ металловъ, (но не къ мрамору, ни къ бронзѣ) способъ рельефной обдѣлки, можетъ быть имѣлъ извѣстное вліяніе на всеобщее развитіе у флорентійцевъ вкуса къ скульптурѣ. Вышеупомянутыя „гирлянды" вѣроятно были украшенія изъ серебра, (см. Вазари жизнеоп. Гирландайо) Въ болѣе строгій вѣкъ подобныя украшенія были воспрещены: въ одной выдержкѣ изъ „Archivio delle Riformagioni di Firenze" обнародованной Дромъ. Gaye (Carteggio d'Artisti), мы читаемъ: (мартъ, 1307 г).—„Quod nulla mulier praesumat deferre in capite coronam auream vel argenteam": (т. е. чтобы ни одна женщина не осмѣлилась надѣвать на голову ни золотаго ни серебрянаго вѣнца). Обычай, на который намекаетъ другое запрещеніе того же года, даетъ понятіе о длинныхъ хвостахъ женскихъ платьевъ: „item, quod nulla mulier audeat portare vestes trannantes (sic) ultro quod unum brachium per terram de retro",—(т. е. также, чтобъ ни одна женщина не смѣла носить платья съ хвостомъ длиннѣе локтя.—(Прим. англ. изд.)

ложественныхъ произведеніяхъ Гирландайо. Такъ, мы видимъ что у него главнымъ образомъ вполнѣ и послѣдовательно выработанъ—мотивъ, составлявшій явленіе случайное у прежнихъ мастеровъ, т. е. помѣщеніе въ церковно историческихъ изображеніяхъ, портретовъ современниковъ для увѣковѣченія памяти о нихъ, но не съ цѣлью представить ихъ подъ ликами святыхъ, какъ то дѣлалось въ другихъ мѣстахъ, (особливо въ Нидерландахъ и въ Германіи). Просто и спокойно стоятъ эти лица въ качествѣ зрителей, или скорѣе свидѣтелей, но сторонамъ священнаго событія и даже не рѣдко занимаютъ бо́льшую часть картины; они обыкновенно разпредѣлены къ нѣколько симметрическомъ порядкѣ по особеннымъ группамъ, отдѣленнымъ одна отъ другой, но такое гармоническое расположеніе придаетъ общему особенный, торжественный видъ. Ихъ отношеніе къ главному предмету, я могъ бы сравнить съ тѣмъ значеніемъ, какое имѣли хоры въ трагедіяхъ у Грековъ. Потомъ, кромѣ этихъ группъ зрителей, Гирландайо вообще охотно переноситъ священныя событія въ современный ему домашній гражданскій бытъ, облекая фигуры зрителей въ модный костюмъ и окружая ихъ богатою флорентійскою архитектурою съ умноразсчитанной перспективою, не вдаваясь однако, подобно Беноццо Гоццоли, въ фантастическія сочетанія. Надо притомъ замѣтить, что именно искусство на столько уже смягчило и облагородило нравы и образованіе въ это время, что въ произведеніяхъ Гирландайо, въ особенности въ отношеніи къ костюму, мы не встрѣчаемъ положительно ничего безхудожественнаго ни странnаго. Лики святыхъ удерживаютъ обычныя идеальныя одѣянія, напоминающія иногда даже стиль XIV в. сверхъ того, въ этихъ работахъ проявляется еще третій элементъ, вытекающій изъ прямаго изученія извѣстныхъ, болѣе общихъ античныхъ мотивовъ, выказывающійся въ особенности въ женскихъ побочныхъ фигурахъ и преимущественно въ драпировкѣ, хотя главный ея недостатокъ все еще составляетъ, извѣстная вялость и тяжеловатость предшествовавшихъ флорентійскихъ одѣяній. Въ выполненіи отдѣльностей правда, замѣтна еще нѣкоторая строгость, преимущественно въ очертаніяхъ, которую однако нельзя назвать недостатокъ; формы прекрасно переданы, особенныя явленія природы схвачены съ мѣткимъ чувствомъ. Техническіе пріемы въ стѣнописныхъ работахъ Гирландайо обличаютъ небывалое совершенство.

Къ самымъ раннимъ произведеніямъ этого мастера принадлежатъ фрески, исполненныя имъ въ Римѣ, по случаю упомянутаго уже художественнаго состязанія при украшеніи сикстовой часовни въ ватиканѣ. Но отъ этихъ работъ сохранилось только, приписаніе къ апостольству святыхъ Петра и Андрея, весьма дѣльное и исполненное жизни изображеніе; одно Воскресеніе Христово его работы было уничтожено для страшнаго суда Микельанджела *) Нѣсколько позднѣйшаго происхожденія, 1480 г. фресковый ликъ блаженнаго Іеронима въ кораблѣ н. Онъисанти во Флоренціи, на которомъ все окружа-

*) Авторъ ошибается говоря что фреска Гирландайо была уничтожена для мѣста страшнаго суда Микельанджело: три уничтоженныя фрески, были всѣ работы Перуджина. Воскресеніе Гирландайо, находящееся справа отъ главнаго входа, было повреждено при другомъ случаѣ и худо поправлено. См. прим. стр. 260. (Прим. англ. изд).

ющее блаженнаго представляетъ полнѣйшую картину домашняго затишья, въ манерѣ тогдашнихъ нидерландскихъ художниковъ; потомъ Тайная Вечеря въ трапезной Оньисанти, въ которой замѣтно удачное стремленіе придать каждому лицу отдѣльный индивидуальный характеръ. Эти работы въ Оньисанти еще чрезвычайно просты и строги. (Соотвѣтствующая блаж. Іерониму фигура блаженнаго Августина, писана Сандромъ Боттичелли).

Несравненно выше еще является Гирландайо, относительно выработки формъ, свободы движеній фигуръ, сливанія и наложенія свѣтовыхъ тоновъ въ нагихъ частяхъ тѣла, (которымъ въ прежнихъ его работахъ недоставало нужной теплоты), и наконецъ выраженія и пониманія дѣйствительныхъ жизненныхъ явленій—въ фрескахъ часовни Сассетти въ ц. с. Тринита во Флоренціи, помѣченныхъ 1485 годомъ и изображающихъ событія изъ житія с. Франциска. Прекраснѣйшая изъ этихъ картинъ смерть с. Франциска, одно изъ немногихъ истинно историческихъ изображеній Гирландайо. Простое и торжественное расположеніе цѣлаго, непритворная степенность отдѣльныхъ фигуръ, достойное и мужественное выраженіе сострадательнаго участія въ лицахъ, и совершенство техническаго выполненія, всѣ эти качества ставятъ эту картину на ряду съ самыми превосходными произведеніями новѣйшаго искусства. Впрочемъ, не всѣ изображенія въ этой часовнѣ одинакого достоинства; въ нѣкоторыхъ, особенно въ тѣхъ, которыя находятся на лѣвой боковой стѣнѣ, весьма замѣтно сотрудничество ученической руки. По общимъ чертамъ, еще превосходнѣе фрески исполненныя Гирландайо около 1490 г. въ клиросѣ ц. С. Маріи Новеллы во Флоренціи, изображающія, на одной сторонѣ—жизнь Богородицы, на другой—жизнь Предтечи; преимущественно къ этимъ работамъ Гирландайо примѣнимо то, что нами было сказано въ общей характеристикѣ этого мастера *).

Въ изображеніяхъ на доскахъ, своеобразность Гирландайо конечно не могла развиться съ одинаковымъ совершенствомъ, и потому имъ вообще нельзя приписать того значенія, какое имѣютъ его фрески; притомъ въ нихъ непріятно поражаетъ глазъ извѣстная пестрота и преобладаніе яркокраснаго цвѣта. Однако въ числѣ ихъ встрѣчаются весьма замѣчательныя вещи, въ особенности во Флоренціи. Прекрасное поклоненіе волхвовъ его работы 1488 г., находится въ ц. тамошняго воспитательнаго дома (agli Innocenti); въ немъ есть нѣкоторыя превосходныя, схваченныя съ природы головы, преимущественно между побочными фигурами; другое (круглое изобр.) поклоненія волхвовъ 1487 г. хранится въ Уффиціяхъ. Двѣ превосходныя иконы, съ необыкновенно пріятными и миловидными Мадоннами, вообще рѣдко встрѣчаемыми у Гирландайо, находятся въ флорентійской академіи. Одна изъ нихъ, помѣченная 1485 г: извѣстное поклоненіе пастырей съ языческимъ саркофагомъ, замѣняющимъ ясли. Одно превосходное Посѣщеніе Пр. Дѣвы 1491 г. находится въ Луврѣ. Одна Мадонна въ сіяніи съ четырьмя святыми, въ числѣ ихъ колѣнопреклоненный бл. Іеронимъ, который замѣчателенъ по красотѣ формъ и выраженію, въ берл. музеѣ.

*) Изобр. Гирландайо въ ц. с. Тринита и въ С. М. Новелла, гравированы въ упомянутомъ нами часто собраніи древнефлорентійскихъ мастеровъ Lasinio.

Братья Доминика Гирландайо, Давиде и Бенедетто, писали въ его родѣ и ему помогали при его работахъ, напр. въ весьма оживленномъ изображеніи Воскресенія въ берл. музеѣ; равно также шуринъ его Бастіано Маннарди, художникъ (значительнѣе обоихъ) который хотя не достигаетъ совершенства Доминика Гирландайо, ни въ моделировкѣ ни въ накладываніи красокъ, но все-таки проявляетъ извѣстную своеобразность въ болѣе нѣжной концепціи характера христіанскихъ святыхъ и особенно въ лицезображеніи; главнымъ произведеніемъ Маннарди слывутъ изображенія въ часовнѣ Беата Фине, въ приходской ц. городка с. Джиминьяно *), (его родины); но какъ говорятъ, въ этихъ работахъ принимали участіе также братья Гирландайо. Собственноручно Маннарди писано Благовѣщеніе въ баптистеріи тойже церкви.—Франческо Граначчи (род. 1468) также ученикъ Доминика, соединяетъ съ манерою послѣдняго, оттѣнокъ нѣжнѣйшаго чувства, не достигая однако жизненной силы и глубины этого мастера. Въ галереѣ Питти и Уффиціи во Флоренціи есть нѣкоторыя хорошія картины его руки; другія въ тамошней академіи; въ томъ числѣ рядъ отличныхъ небольшихъ изображеній мученичества с. Аполлоніи. Въ послѣдствіе времени Франческо сталъ держаться болѣе манеры великаго товарища своего, Микельанджело Буонаротти, который наравнѣ съ Доминиковымъ сыномъ, Ридольфо Гирландайо, принадлежитъ къ слѣдующей эпохѣ. Картины разныхъ мастеровъ этой школы можно видѣть въ поперечномъ кораблѣ ц. с. Спиритo во Флоренціи.

Къ этой школѣ Гирландайевъ примыкаетъ послѣдняя блестящая пора италіянской миніатюрной живописи. Правда, великолѣпное разукрашиваніе священныхъ рукописей, теперь является потребностью, не столько благочестиваго чувства, сколько роскоши и стремленія къ художественному облагораживанію всей бытовой обстановки. По этому въ роскошныхъ украшеніяхъ на поляхъ рукописей, въ архитектурѣ на заднихъ планахъ и пр. мы видимъ самое веселое мірское и античное сочетаніе геніевъ съ гирляндами, божествами и т. п. Кромѣ Медичисовъ и духовныхъ корпорацій, флорентійскимъ миніатюристамъ преимущественно покровительствовалъ также, король венгерскій Матеій Корвинъ.

Однимъ изъ извѣстнѣйшихъ миніатюристовъ былъ аббатъ с. Клементе въ Ареццо, Донъ Бартоломмео делла-Гатта (ум. послѣ 1490 г.), но достовѣрныхъ работъ его руки теперь уже не осталось *). Въ числѣ уцѣлѣвшихъ, самыя замѣчательныя произведенія принадлежатъ нѣкому Герардо изъ Флоренціи, которому Лоренцо Медечи первоначально поручилъ исполненіе мозаичныхъ работъ въ соборѣ и съ этой цѣлью свелъ съ Доминикомъ Гирландайо. Его миніатюры обличаютъ стиль этого послѣдняго при необыкновенно роскошномъ и изящномъ выполненіи, которое достигаетъ высочайшей степени совершенства въ библіи Матеія Корвина (1490 г.) хранящейся нынѣ въ ватиканской библіотекѣ. Нѣсколько рукописей съ миніатюрами Герардо, какъ говорятъ, находятся еще въ архивѣ приходской больницы с. Джіуліо во Фло-

*) Crowe и Cavalcaselle III, 37 и сл. ему однако приписываютъ рядъ картинъ на доскахъ въ Ареццо, Борго с. Сеполкро и въ пр. мѣстахъ.

ренціи, и одинъ служебникъ 1494 г. въ Лаврентіевской библіотекѣ.—Другому Флорентійцу, Аттаванте принадлежатъ картины одного роскошнаго служебника, въ библ. герцоговъ бургонскихъ въ Брюсселѣ, исполненнаго для венгерскаго короля и въ имп. парижск. библ. молитвословъ епископа грансконскаго; произведенія, обличающія также Гирландайову школу и выполненныя съ величайшимъ декоративнымъ вкусомъ.—Хранящаяся въ ватиканѣ урбинская библія 1478 г. очевидно расписана флорентійской рукою.—Въ Лаврентіевской библіотекѣ во Флоренціи есть еще нѣкоторыя рукописи классическихъ авторовъ, возникшія какъ говорятъ, по волѣ Лоренца и содержащія лишь не много миніатюрныхъ картинъ, въ строгомъ смыслѣ, но въ замѣнъ бездну прекрасныхъ и изящныхъ орнаментовъ *).

§ 137. Между тѣмъ какъ у вышеупомянутыхъ художниковъ преобладало портретное изображеніе, мы видимъ у другихъ мастеровъ особенное пристрастіе къ наготѣ, какое мы замѣтили въ значительной степени, еще у Мазаччіо. Сюда принадлежитъ прежде всѣхъ Андреа дель Кастанью (род. 1390 г.), лучшая пора котораго, приблизительно половина того вѣка. Особенность его составляетъ преимущественно стремленіе къ рѣзкой и строгой моделировкѣ, которая однако у него переходитъ въ манерную утрировку и даже въ холодную и чорствую сухость, и соединена въ лицахъ съ выраженіемъ горечи и досады. Нѣсколько картинъ въ этомъ родѣ его руки можно видѣть въ флорентійской академіи, другія въ берл. музеѣ. Во Флоренціи ему приписываютъ фреску с. Франциска и Іоанна Кр. надъ одной изъ гробницъ въ ц. с. Кроче, совмѣщающую жосткое но сильное изображеніе, съ весьма энергическимъ выраженіемъ.—Въ исторіи искусства онъ извѣстенъ, не столько по немногимъ сохранившимся работамъ его руки, сколько по тяжкому обвиненію, несправедливо запятнавшемъ его имя. «До толѣ въ живописи употребляемы были краски—а темпера, т. е. на растворѣ изъ яичнаго бѣлка и извѣстныхъ смолистыхъ веществъ, скоро высыхавшій и потому требовавшій быструю настилку красокъ. Въ началѣ того вѣка Іанномъ ванъ'Эйкъ въ Нидерландахъ, живопись масляными красками была такъ усовершенствована, что ее стали употреблять съ величайшимъ успѣхомъ. Ванъ'Эйкъ' научилъ масляной живописи подъ секретомъ (!) италіянскаго художника Антонелло Мессинскаго, о которомъ говорено будетъ въ послѣдствіи; этотъ, такимъ же образомъ сообщилъ объ этомъ другу своему, Доменико Венеціано. Но общее вниманіе которое стали обращать на себя картины послѣдняго, возбудило досаду и зависть Андреа; работая вмѣстѣ съ Доминикомъ въ ц. с. Марія Нуова во Флоренціи, онъ втерся въ его довѣріе и выведалъ у него тайну. Доминикъ былъ веселаго права, занимался музыкою и превосходно игралъ на лютнѣ; Андреа помогалъ Доминику когда послѣдній давалъ серенады своей возлюбленной. Однажды вечеромъ онъ его отпустилъ одного, но тайно пошелъ за нимъ по слѣдамъ въ темнотѣ и умертвилъ, желая избавиться отъ

*) Относительно предыдущаго ср. главн. обр. въ нѣмецк. переводѣ Вазари, Т. II. Отд. II. стр. 186 и сл. поясненіе издателей. Потомъ примѣчанія стр. 181 и сл. и Т. II. Отд. I. въ стр. 330.—Waagen, Kunstw. und Kunstl. in Paris, стр. 305 и сл.—D'Agincourt, живп. таб. 76 и сл. и нѣмецк. текстъ стр. 85 и сл.

соперника въ искусствѣ. На смертномъ одрѣ, какъ говорятъ, онъ сознался въ преступленіи». Какъ бы то ни было, но по этому разсказу Вазари видно, что появленіе масляной живописи въ Италіи было событіемъ на столько замѣчательнымъ, что оно возбудило сказочный разсказъ, который прошелъ вѣроятно уста уже многихъ людей, прежде чѣмъ дошелъ до Вазари. Неправдоподобно въ этомъ разсказѣ уже то, будто новое открытіе шло такими таинственными путями, тогда какъ братья ван'Эйк' ни отъ учениковъ своихъ, ни отъ соперниковъ, не держали въ тайнѣ свое открытіе, и если Андрей въ этотъ день убилъ человѣка знавшаго о тайнѣ, на слѣдующій день онъ могъ встрѣтить другаго посвященнаго въ ней. Однако, изъ двухъ дознанныхъ въ послѣднее время фактовъ достаточно выясняется невиновность Андрея; во-первыхъ, Доминикъ докончилъ свои фрески въ с. Марія нуова шестью годами раньше (1445), чѣмъ Андрей началъ свои работы (1451); и во вторыхъ, первый пережилъ втораго почти четырьмя годами*). Потомъ еще не рѣшено, писана ли масляными красками или a tempera, извѣстная картина Доминика (въ ц. с. Лучіи во Флоренціи, за Арно); упомянутыя же картины Андрея очевидно писаны всѣ a tempera**). Названное произведеніе Доминика нѣсколько отличается отъ манеры Андрея, въ немъ проглядываетъ извѣстная мягкость и благородство выраженія и въ то же время здравое чувство формы. Но во всякомъ случаѣ очень естественно что живопись a tempera, представлявшая много выгодъ тамъ гдѣ требовалось скоро расписать большія плоскости, лишь исподоволь а къ концу того вѣка, окончательно, уступила мѣсто масляной живописи.

Изученію нагаго тѣла главнымъ образомъ способствовало вліяніе скульптуры на живопись. Скульптурою (и преимущественно бронзолитейнымъ производствомъ), занимались въ то время съ большимъ успѣхомъ во Флоренціи, гораздо болѣе чѣмъ живописью; потому естественно что пріобрѣтенную такимъ образомъ, черезъ болѣе основательное изученіе человѣческаго организма опытность, вскорѣ была перенесена также на живопись. Такъ поступили два ваятеля, владѣвшіе одинаково и рѣзцомъ и кистью: Антоніо Поллаюоло (живш. отъ 1431 или 33 — 1498 г.) и Андреа дэль Верроккіо (т. е. «Остроглазый» 1432), процвѣтавшіе во второй половинѣ XV вѣка. О послѣднемъ говорятъ, будто онъ первый снималъ гипсовые слѣпки съ частей человѣческаго тѣла, дабы пользоваться ими для этюдовъ. Отъ обоихъ сохранилось нѣсколько отличныхъ изваяній, но картины ихъ менѣе замѣчательны и обличаютъ слишкомъ копотливое стараніе передать формы съ анатомической точностію. Въ галереѣ Уффиціи во Флоренціи находятся нѣсколько картинъ Антоніо Поллаюоло, въ числѣ ихъ двѣ съ изображеніемъ борьбы Геркулеса, къ которымъ въ особенности примѣнимо сказанное нами сей часъ; третья картина, съ тремя стоящими рядомъ мужскими святыми, отличается при всей строгости, своеобразно простымъ достоинствомъ и сильнымъ блестящимъ колоритомъ на манеръ феррарской школы. Одно увѣнчаніе Пр. Дѣвы

*) Ср. Crowe и Cavalc. II. 308.

**) Первое полагаетъ Rumohr (Ital. Forsch. II. 262) второе E. Forster (Kunstbl. 1830. стр. 67.

въ соборѣ с. Джиминьяно, не производитъ никакого впечатлѣнія на зрителя. Благовѣщеніе, въ берл. музеѣ, замѣчательно по живому колориту и богатой архитектонической обстановкѣ; этотъ же предметъ, но съ большей предметностью и свободою, выполненъ братомъ Антоніо, Пьетро, на стѣнѣ часовни с. Джіакомо въ п. с. Миніато близъ Флоренціи. — Во флорентійской академіи находится одна картина Вероккіо; крещеніе Господне; — первоначально предназначавшаяся для монастыря с. Сальви. Говорятъ, что одинъ изъ ангеловъ на этой картинѣ писанъ ученикомъ Андреа, Леонардомъ да Винчи и что мастеръ, увидѣвъ себя превзойденнымъ работою ученика, бросилъ живопись; впрочемъ, въ этой хотя и не замѣчательной фигурѣ, сказывается уже начало Леонардова стиля*). Вероккіо обнаруживаетъ здѣсь сродственность съ Андреемъ дель Кастанью и главнымъ образомъ въ моделировкѣ, стремится къ точной передачи дѣйствительности. О Леонардо, равно также о другихъ ученикахъ Андреа мы поговоримъ въ послѣдствіи.

§ 138. До совершенства доведено это направленіе другимъ тосканскимъ мастеромъ, котораго лучшая пора совпадаетъ съ исходомъ XV вѣка; то былъ Лука Синьорелли изъ Кортоны (1439 – 1521). Онъ былъ ученикомъ Піеро дэлла Франческа изъ Борго Сан'Сеполькро, художника трудившагося около половины XV вѣка, преимущественно при Урбинскомъ дворѣ и одинаково сродственнаго падуанской и умбрійской, какъ и флорентійской манерѣ, хотя его нельзя причислить ни къ одной особенной школѣ. По словамъ Вазари онъ развилъ изученіе перспективы; прекрасная, простая фреска его руки (1451 г.), находится въ п. с. Франческо въ Римини; другія стѣнныя изображенія въ п. с. Франческо въ Ареццо (обрѣтеніе честнаго креста) и въ его родномъ городѣ: стремленіе его и современныхъ ему художниковъ, къ точному изображенію природы, было развито далѣе въ высшемъ смыслѣ, Лукою Синьорелли. Еще въ Римѣ онъ былъ однимъ изъ отличнѣйшихъ въ числѣ живописцевъ трудившихся въ Сикстовой часовнѣ. Имъ были исполнены изображенія путешествія Моисея съ Сефорою и послѣднихъ событій изъ жизни этого законодателя; то и другое величественныя произведенія, отличающіяся важностію и благородствомъ фигуръ и прекраснымъ складомъ драпировки. — Своеобразность его таланта выказывается въ полной красотѣ въ большихъ стѣнописныхъ работахъ, которыми онъ и ученики его, съ 1499 г. украсили часовню дэлла Мадонна ди Сан'Бризіо въ Орвіетскомъ соборѣ**). Все это пространство записано изображеніями страшнаго суда и пришествія антихриста***); на заднѣй стѣнѣ и на сводчатомъ покрытіи были уже пред-

*) Подробное описаніе этой картины см. у Crowe и Cavalc. II 407.

**) Очерки у Della Valle: Storia del Duomo d'Orvieto. Roma. 1791.

***) Обычные библейскіе и богословскіе предметы, установившіеся въ теченіи средняго вѣка, были приняты великими живописцами безъ всякихъ измѣненій, но только лучше отдѣланы. Эти изображенія первоначально находились въ раскрашенныхъ рукописяхъ а по изобрѣтеніи гравированія по дереву, стали воспроизводить эти же предметы и иногда даже самые рисунки. Страшная мистерія, называемая исторіею Антихриста, предметъ, можетъ быть не очень древній, и если онъ греческаго происхожденія, что вѣроятно, то могъ быть итальянскимъ и германскимъ живописцамъ не на столько извѣстенъ какъ обычные предметы изъ свящ. Писанія и изъ легендъ. Эти изображенія не были однако впервые придуманы въ нынѣшнемъ уже вѣку, изъ книги „Der Entkrist“, — отпечатанной около 1470 г. съ деревянныхъ досокъ,

ставлены рукою Фіесоле, — Судья міра въ славѣ и пророки; а Беноццо'мъ Гоццоли,—апостолы и мученики. Лука Синьіорелли окончилъ это произведеніе, правда, не въ томъ смыслѣ какъ оно было начато Фіесоле, но все-таки такъ, что кромѣ Леонардомъ да Винчи, ничего болѣе превосходнаго не было произведедено, никѣмъ изъ мастеровъ реалистическаго художественнаго направленія въ XV вѣкѣ. Главныя изъ этихъ работъ, четыре большія изображенія на обѣихъ боковыхъ стѣнахъ. Мы видимъ тамъ исторію антихриста съ весьма характеристическими фигурами; потомъ воскресеніе мертвыхъ; адъ и рай: все это сильно оживленныя, исполненныя выраженія и глубокаго содержанія композиціи, проникнутыя могучею внутренней силою, состоящія по большой части изъ нагихъ фигуръ. Въ этихъ работахъ нагія части переданы хотя строго еще, но очень отчетливо и съ благородствомъ и множество новыхъ положеній, которыя дотолѣ не встрѣчались, въ нихъ представлены удачно и съ любовью. При высокомъ пластическомъ совершенствѣ, не замѣтно уже болѣе того копотливаго старанія объ анатомической вѣрности, мѣсто его заступила какая то особенная, торжественная величавость, которою одинаково проникнуты изображенія безмятежнаго спокойствія и блаженства, какъ и страстнаго фантастическаго движенія. Все намъ напоминаетъ манеру Микельанджело, которому почти равнымъ по достоинству здѣсь является предшественникъ его, Лука Синьіорелли. Мы видимъ то́ же самое подчиненіе всего посторонняго—живому величію чистой человѣческой формы; съ тою однако разницею, что концепція ея здѣсь не проникнута сверхчеловѣческой величавостію какъ въ Микельанджеловомъ произведеніи. Относительно драпировки Лука также не рѣдко выказываетъ большое совершенство и въ отдѣльностяхъ удачное подражаніе антикамъ.—Нижняя часть стѣнъ покрыта декораціонной росписью, большей частію сѣрой краской по сѣрой; въ круглыхъ изображеніяхъ мы видимъ поэтовъ воспѣвавшихъ загробный міръ и преисподнюю, Гезіода, Виргилія, (за VI книгу энеиды), Клавдіана (за похищеніе Прозерпины) и Данта; все это окружено множествомъ мелкихъ предметовъ изъ области аллегоріи и языческихъ миѳовъ, которые по свободному духу того вѣка, поставлены въ связи съ главной идеею произведенія.

Другія работы Луки Синьіорелли находятся въ его родномъ городѣ Кортонѣ, преимущественно въ клиросѣ тамошняго собора. Въ церкви дэль Джезу въ этомъ городѣ, онъ написалъ Тайную Вечерю, весьма своеобразную и выразительную композицію, находящуюся теперь въ соборномъ клиросѣ *).

потому что другое, подобное сочиненіе, „Historia Sancti Iohannis Evangelistae, ejusque visiones Apocalypticae" вышло слишкомъ 20 лѣтъ раньше. Лука Синьіорелли повидимому почерпнулъ общія идеи для своихъ работъ въ Орвіето. -(фрески были начаты въ 1499), изъ этого или подобнаго источника. Доказательство тому то, что замѣчательное сказаніе о мученической смерти Иліи и Еноха, находящееся въ обоихъ приведенныхъ книгахъ (и вѣроятно основанное на мѣстѣ XI. 7 Апокалипсиса), также изображено въ главной фрескѣ Синьіорелли; но это только одинъ изъ многихъ примѣровъ сходства. Нѣмецкій авторъ, или художникъ постоянно ссылается на „Compendium Theologiae", („объ этомъ также написано въ книгѣ Compendium Theologiae"); эта книга или рукопись находилась вѣроятно въ рукахъ у большей части монаховъ XV вѣка. Смотри также главу „De Adventu Domini" въ Aurea Legenda. Прим. англ. изд.).

*) Гравюра въ Etruria Pittrice и бѣглый рисунокъ у D'Agincourt, таб. 156.

Ученики Христовы представлены здѣсь не сѣдящими за длиннымъ столомъ, какъ обыкновенно, но на колѣняхъ, по обѣимъ сторонамъ Учителя, который стоя въ серединѣ преподаетъ имъ с. Евхаристію. — Не менѣе важны тѣ девять стѣнныхъ фресокъ съ событіями изъ житія с. Бенедикта, которыя исполнены имъ въ монастырѣ Монте Уливето маджіоре.

Различныя картины на доскахъ Луки Синьорелли находятся въ галереяхъ Флоренціи; въ томъ числѣ превосходный образъ Мадонны съ Младенцемъ и вдали нѣсколько пастуховъ; въ Уффиціяхъ. Въ нѣкоторыхъ картинахъ замѣтно уже отчасти вліяніе XVI в., но оно не совсѣмъ удачно гармонируетъ съ своеобразностями Синьорелліева стиля.—Превосходны, находящіяся въ берл. музеѣ двѣ половинки одного напрестольника съ различными ликами святыхъ; опредѣленность и рѣшительность формъ свойственныя Лукѣ, соединены здѣсь съ прекраснымъ глубокозадушевнымъ выраженіемъ, въ манерѣ Умбрійской школы. Въ напрестольномъ образѣ часовни с. Онуфріо въ соборѣ въ Перуджіи, (писанномъ въ 1484 г.), Мадонны на престолѣ среди святыхъ, мѣстами, (напр. въ фигурѣ с. Онуфріи) сливается весьма жесткій натурализмъ съ благородной сентиментальностію: впрочемъ, въ отношеніи къ общему выполненію и даже сильному огню колорита, это произведеніе слѣдуетъ считать образцовой работою Синьорелли [*]).

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Верхнеиталіянскія школы.

§ 139. У флорентійцевъ изученіе формы преимущественно достигнуто было посредствомъ воспроизведенія явленій окружавшей ихъ природы. Подобное стремленіе обнаруживается одновременно также у нѣкоторыхъ верхнеиталіянскихъ живописцевъ, напр. у веронскаго художника Витторе Низано, назыв. Низанелло (ум. 1451 г.), вмѣстѣ съ Джентиле да Фабріано работавшаго въ Латеранѣ въ Римѣ. Въ движеніяхъ и характерѣ его, по большой части стройныхъ фигуръ, есть что-то граціозно-мягкое предыдущаго періода, напоминающее манеру Джентиле, съ чѣмъ согласуется также старинный способъ компонованія; въ стремленіи къ изображенію живаго дѣйствія, ракурсовъ и другихъ перспективныхъ задачъ, Низанелло приближается болѣе къ Мазаччіо. Различныя работы его руки сохранились въ Веронѣ; такъ напр. ему приписываютъ одно Благовѣщеніе въ с. Фермо и одну икону на доскѣ

*) Ср. Crowe и Cavalcas III. стр. 1–35.

въ галереѣ дворца городского совѣта,—Б. Матерь въ сидикѣ съ цвѣтами съ ангелами и святыми, — то и другое, произведенія исполненныя привлекательной прелести. Небольшія картины съ житіемъ с. Бернгарда въ ризницѣ с. Франческо въ Перуджіи, которыя также приписываются ему, неправильно ремесленіе сработаны и вѣроятно принадлежатъ Фіоренцо ди Лоренцо. Въ послѣдствіи, въ своихъ медаляхъ Пизанелло еще рѣшительнѣе приближается къ манерѣ XV вѣка *).

Въ падуанской школѣ для изученія формы слѣдовали другому началу нежели у флорентійцевъ. Въ ней ближайшимъ образомъ приняты были за образцы античныя изваянія, гдѣ уже были художественно выработаны эти формы природы, посредствомъ которыхъ надѣялись дойти до цѣли. Это направленіе отчасти можно сравнить съ тѣмъ, о которомъ было уже говорено по поводу современниковъ знаменитаго скульптора Никколя Пизано; но у Падуанцевъ оно отмѣчается несравненно большей односторонностію и исключительностію, именно въ томъ отношеніи, что у нихъ въ первую пору почти не было обращаемо вниманія на тѣ изъ древнехристіанскихъ образовъ, которые выработались изъ новаго возврѣнія на античное искусство. Замѣченное нами у флорентійцевъ XV вѣка подражаніе античнымъ формаціямъ, слѣдуетъ считать одиночнымъ и случайнымъ явленіемъ, и можетъ быть признать за прямое вліяніе падуанской школы.

Такимъ образомъ заслуга этой школы преимущественно въ томъ, что она внесла въ новую художественную практику богатые результаты прежняго, давно забытаго художественнаго процвѣтанія и проложила пути къ примѣненію ихъ. Но напрасно стали бы искать въ этомъ болѣе глубокаго вниканія въ идеальныя начала классическаго искусства; все что падуанцы извлекли изъ антиковъ, ограничивалось покамѣстъ внѣшней декораціею, да стремленіемъ къ возможно пластической передачѣ формъ. И дѣйствительно, особенность этой школы, заключается скорѣе въ пластической, чѣмъ живописной концепціи. Формы обозначены строго и рѣзко; отдѣлки часто идеальны, по образцу античныхъ драпировокъ, и для болѣе точнаго обрисовыванія формъ, но большой части всегда сильно натянуты. Общее расположеніе композицій не рѣдко напоминаетъ скорѣе барельефъ, чѣмъ округленныя группы. Аксессуары и преимущественно архитектурная обстановка и орнаменты, также обличаютъ вникание въ древніе образцы; но въ особенности выказывается повидимому подражаніе античному способу украшенія, въ частомъ примѣненіи на картинахъ этой школы фруктовыхъ гирлянъ. Замѣчательно, какъ изученіе пластическихъ образцовъ, сливаясь или сталкиваясь съ натуралистическимъ настроеніемъ того времени, обыкновенно приводитъ къ преувеличенно рѣзкому и строгому обозначенію формъ, доходящему въ отдѣльныхъ случаяхъ даже до карикатурности; относительно драпировки, упомянутый подражательный мотивъ породилъ множество мелкихъ и рѣзкихъ косыхъ складокъ, которыми уничтожается эффектъ большихъ и свободныхъ линій и нерѣдко нарушается даже впечатлѣніе производимое главными формами. — Потомъ,

*) Медали Витторе Пизано хорошо извѣстны. Исчисленіе главныхъ его работъ по этой части, см. у Паоло Джовіо и Вазари.—(Прим. англ. изд.).

выполненіе деталей, въ особенности въ побочныхъ предметахъ, иногда до такой степени сходно съ пріемами фландрской школы, что невольно приходитъ на мысль вліяніе со стороны Нидерландъ. Но, за исключеніемъ немногихъ, несомнѣнно подражавшихъ братьямъ Ванъ Эйкъ, все таки придется искать причину этой сродственности, не въ прямомъ вліяніи но скорѣе въ самобытно и параллельно развивавшемся итальянскомъ реализмѣ.

§ 140. Основателемъ этой школы былъ Франческо Скварчіоне (1394—1474). Этотъ художникъ много путешествовавшій по Италіи и Греціи, собралъ по мѣрѣ силъ остатки древняго искусства, статуи, торсы, барельефы, вазы и пр. и сдѣлалъ съ нихъ снимки. По возвращеніи въ Падую онъ открылъ собраніе этюдовъ, какого по своему богатству дотолѣ еще невидали, и которое вскорѣ стало привлекать многочисленныхъ учениковъ, жаждавшихъ пользоваться такимъ пособіемъ для высшаго своего образованія въ искусствѣ. Эти ученики стекавшіеся изъ разныхъ странъ Италіи, въ послѣдствіи распространили манеру этой школы далеко по всей странѣ. Повидимому Скварчіоне прославился вообще скорѣе необыкновеннымъ учительскимъ талантомъ, чѣмъ достоинствомъ собственныхъ художественныхъ произведеній, по крайней мѣрѣ не многочисленныя картины его руки не замѣчательнаго достоинства. Въ числѣ ихъ можно упомянуть одно, не особенно привлекательное изображеніе Б. Матери съ Младенцемъ и портретной фигурою монаха, жертвователя иконы, находившееся прежде въ галереѣ Манфрини въ Венеціи и помѣченное именемъ художника и годомъ 1447. Это неизящныя, жестко обозначенныя формы съ некрасивою драпировкою, по относительно моделировки, все выдержано съ большой твердостію. Въ этомъ же родѣ картина въ собраніи дворца городского совѣта въ Веронѣ, въ которой представленъ императоръ Августъ и тибуртинская сивилла; произведеніе, по крайней мѣрѣ обличающее необыкновенно тщательный трудъ.

Но такъ какъ по немногимъ уцѣлѣвшимъ и достовѣрно принадлежащимъ Скварчіоне картинамъ, намъ положительно невозможно основательно судить, ни о художественномъ достоинствѣ этого мастера, ни о степени вліянія его на Мантенья, то для насъ пріобрѣтаютъ еще большее значеніе произведенія другаго художника, (скорѣе товарища его нежели ученика), стремившагося къ одинаковой съ нимъ цѣли. То былъ Джіакомо Беллини изъ Венеціи. Изъ подлинныхъ картинъ этого живописца сохранились, правда, также не многія, но за то до нашего времени дошелъ большой томъ съ 99 рисунками его руки *). Въ настоящую пору они принадлежатъ г. Мантовани въ Венеціи и носятъ въ началѣ книги, подлинную подпись имени художника и годъ 1430, (вѣроятно годъ когда начаты были рисунки). Содержаніе ихъ отчасти священные предметы, отчасти этюды съ антиковъ, отчасти архитектурные сюжеты и костюмы. Въ нихъ основательно и самымъ наглядным образомъ выражается своеобразное и широкое направленіе падуанской школы; они составляютъ самую замѣчательную переходную ступень къ произведеніямъ

*) Ср. прив. уже статью Gaye Kunstbl. 1840. № 23 по 35, и приложеніе Passavant къ ней, тамъ же № 53.

Мантенья, который можетъ быть непосредственно по нимъ образовался. — Изъ подлинныхъ картинъ Джіакомо слѣдуетъ упомянуть изображеніе Спасителя на крестѣ, (къ сожалѣнію сильно записанное), въ ризницѣ епископскаго дворца въ Веронѣ, и Мадонну въ собраніи художественныхъ произведеній графа Ташши въ Ловерѣ (близъ Бергамо); послѣдняя по своей отдѣлкѣ очень напоминаетъ манеру Джентиле да Фабріано, ученикомъ котораго былъ также Джіакомо. Въ упомянутыхъ выше рисункахъ, вліяніе Джентиле могло выказываться развѣ только въ незначительной степени, потому что особенность этого мастера заключалась не въ какой нибудь своеобразной концепціи формъ, а скорѣе въ опредѣленномъ свойствѣ выраженія и колорита. Впрочемъ, достаточно знать, что Джіакомо всегда почиталъ высшей для себя славою упомянутую школьную сродственность съ Джентиле.

§ 141. Въ числѣ учениковъ Скварчіоне самымъ замѣчательнымъ былъ Андреа Мантенья (1430—1506), художникъ, вліяніе котораго прямо либо косвенно, отразилось почти на всѣхъ италіянскихъ школахъ. У него реалистическое настроеніе того времени выражалось въ стремленіи къ оптическому обману; но врожденный въ этомъ художникѣ поэтическій и творческій духъ и также изученіе античныхъ образцовъ, по большой части не давали этому стремленію выходить изъ предѣловъ. Если напр. художникъ, на какомъ нибудь запрестольномъ образѣ, поставленномъ на значительной высотѣ, представитъ стоящія вдали фигуры такъ, что онѣ видны будутъ только по колѣни,—онъ въ этомъ выкажетъ только способность передать обыкновенную дѣйствительность: Мантенья напротивъ, изображаетъ людей совершенныхъ и выразительныхъ, исполненныхъ мыслей, характера, иногда даже суровой красоты, придающей имъ своеобразную прелесть. Правда, фигуры его часто жестки и похожи на портреты; рѣзки и даже пошлы, въ сценахъ гдѣ выказывается чувство; такъ напр. въ одномъ изображеніи положенія въ гробъ Спасителя, Іоаннъ представленъ громко вскрикивающимъ. При всемъ томъ его работы вообще производятъ глубокое впечатлѣніе, а обвившая его въ излишнее пристрастіе къ моделировкѣ, къ свѣтотѣни и перспективѣ, мы забываемъ что для развитія искусства необходимо была нужна подобная переходная ступень.

Мантенья родился въ Падуѣ; но въ послѣдствіи былъ вызванъ къ двору Людовика Гонзаги въ Мантуу, главное мѣсто его дѣятельности. Выполненныя имъ для города живописныя работы, по большой части истреблены либо увезены въ музеи другихъ странъ; изъ тѣхъ которыя написаны были имъ въ Кастелло ди Корте сохранились не многія. Въ одномъ залѣ этого замка, называемомъ нынѣ Станца ди Мантенья и который прежде весь былъ расписанъ фресками, можно еще различить нѣкоторыя изображенія содержанія событія изъ жизни Лодовико Гонзага; — все портретныя фигуры, послѣдія отличатокъ самой типической естественности, но жестковато скомпонованныя. Группа геніевъ держащихъ доску съ надписью надъ одной изъ дверей зала, исполнена живости и жизни *). Другая группа геніевъ на потол-

*) Мотыльковыя крылья этихъ геніевъ, — замѣчательныя по естественности, живости цвѣтовъ и совершенству отдѣлки,— напоминаютъ намъ подобную же любовь къ мелкимъ пе-

къ въ этомъ же залѣ, писана сыновьями Мантеньи.—Важнѣе этихъ фрескъ, помѣщаемому, такъ называемые картоны, выполненные Мантеньей также по заказу Людовико для зала одного дворца близъ монастыря с. Себастіана въ Мантуѣ [1]). Они писаны клеевыми красками по холсту, всѣхъ девять штукъ, каждый въ девять квадратныхъ футовъ; эти вещи находятся теперь въ замкѣ Гемптонкортѣ въ Англіи. Содержаніе этихъ картоновъ: — тріумфальное шествіе Цесаря; величественная, оживленная, чрезвычайно продуманная композиція, въ которой удачно соединены основательное знакомство съ духомъ античныхъ произведеній и наивное чувство современной жизни. Къ сожалѣнію, эти картины очень повреждены и сильно записаны. Мантенья, который въ тоже время былъ однимъ изъ первыхъ граверовъ Италіи, собственноручно гравировалъ многія части этого великаго произведенія.

Если съ одной стороны, самое содержаніе этихъ картинъ, заимствованное изъ древней исторіи, обусловливало большее приближеніе къ внѣшности античныхъ формъ; то съ другой, во фрескахъ церкви дельи Эремитани въ Падуѣ, художникъ обнаружилъ всю своеобразность своего таланта, притомъ въ такомъ совершенствѣ, котораго съ трудомъ можно было ожидать въ произведеніи молодости. Вмѣстѣ съ другими учениками Скварчіоне, Боно Ферраресе и Ансуино, къ которымъ присоединился еще Никколо Пиццоло, Мантенья въ Падуѣ расписалъ часовню всѣх. Джіакопо э Кристофоро; имъ собственноручно расписана вся лѣвая сторона, изображеніями изъ житія с. Іакова, а направо, въ житіи с. Христофора, послѣдняя картина, — мученическая смерть этого святаго. Здѣсь все исполнено живой дѣйствительности; мысли художника не облечены уже болѣе въ символическіе намеки, но вполнѣ ясно проведены. Посредствомъ колорита, ракурсовъ, свѣтотѣни и перспективы, всѣ формы обозначены вѣрно и для большаго сходства съ дѣйствительностію, отдѣльнымъ фигурамъ приданы черты современниковъ. Съ полнымъ уваженіемъ относившься къ этому художнику, видя напр. съ какою энергіею онъ старался опредѣлить настоящую точку схода, и въ разныхъ картинахъ испробовалъ различные способы перспективныхъ раккурсовъ, пока наконецъ ему не удалось открыть правильный и общепринятый нынѣ всѣми способъ перспективныхъ сокращеній. И при этомъ стремленіи къ вѣрной передачѣ дѣйствительности, Мантенья все таки уклонился отъ всего пошлаго и низкаго и представилъ человѣка съ самой возвышенной стороны. Наконецъ, въ этихъ фрескахъ насъ поражаетъ техническое выполненіе, превосходящее все, что прежде было сдѣлано въ этомъ родѣ и походящее своей законченностію, на тщательно выполненную масляную картину. Но эта законченность, не соотвѣтствовавшая можетъ быть условіямъ стѣнной живописи, свидѣтельствуя о энергической волѣ художника, вмѣстѣ съ тѣмъ содѣлалась также причиною значительнаго раз-

---

леніямъ живой природы, вызываемую Альбертомъ Дюреромъ и нашимъ роднымъ Стутгардомъ.—(Прим. англ. изд.).

[1]) Goethes Werke. T. XXXIX, стр. 141—176. — C. Iulii Caesaris dictateris triumphi ab Andrea Mantinea coloribus expressi aeneis typis Dominici de Ruheis. Romae 1692.—Ср. Waagen, Kunstw. u. Künstl. in Engld., I. стр. 382 и сл.

рушенія этого произведенія, такъ что теперь едва ли даже возможно опредѣлить, на сколько подмалевка дѣйствительно принадлежитъ фрескovому роду живописи.

Въ числѣ досчатыхъ картинъ Мантеньи, самая замѣчательная, большой напрестольный образъ Мадонны со многими святыми и коленопреклоненными у ногъ ея Франческомъ Гонзагою съ супругою *). Икона была написана по обѣту въ 1495 г., по случаю побѣды одержанной упомянутымъ Гонзагою надъ Карломъ VIII, королемъ французскимъ, и поэтому у итальянцевъ извѣстна подъ названіемъ—«Madonna della Vittoria». Это произведеніе отличается восторженно-поэтической концепціею, превосходнымъ выполненіемъ и, вообще рѣдкою у Мантеньи, особенной нѣжностію отдѣлки нагихъ частей, и также пріятнымъ и мягкимъ характеромъ. Оно въ настоящее время въ Луврѣ. — Изъ прочихъ картинъ Мантеньи находящихся въ Парижѣ, подобными качествами отличаются въ особенности два изображенія миончески-аллегорическаго содержанія. Въ фигурахъ нагихъ дѣтей, пляшущихъ музъ и пр. Мантенья достигаетъ необыкновенной прелести; вся жесткость и принужденность уступили мѣсто восторженному чувству красоты. — Къ упомянутой побѣдной иконѣ, близко подходитъ по достоинствамъ Піетà,(умершій Спаситель между двумя ангелами), находящаяся въ берл. музеѣ **). Голова и лицо у Спасителя величаво-прекрасныхъ формъ; головы ангеловъ выражаютъ самую глубокую задушевность, въ особенности у одного, который изображенъ въ полусвѣтѣ.

Одна изъ самыхъ знаменитыхъ досчатыхъ картинъ Мантеньи въ Италіи, это образъ надъ главнымъ престоломъ въ ц. с. Зенона въ Веронѣ: Б. Матерь на престолѣ съ ангелами, а на боковыхъ доскахъ, по четыре стоячихъ святыхъ. Вокругъ всей этой композиціи расположены архитектурныя орнаменты съ рельефными скульптурами и гирляндами изъ фруктовъ. Б. Матерь, на лонѣ которой стоитъ Младенецъ, представлена просто, съ достоинствомъ и кроткимъ выраженіемъ; нѣкоторыя головы святыхъ также очень хороши; драпировка особенно величава. — Въ нижнемъ ряду иконъ, которыя при похищеніи главнаго образа французами пропали, были изображены, гора Елеонская, Распятіе и Воскресеніе. — Превосходно также Положеніе въ гробъ Спасителя, въ ватиканской картинной галереѣ въ Римѣ. — Одно изъ раннихъ произведеній Мантеньи, находящееся въ галереѣ Студій въ Неаполѣ, — с. Евфимія съ львомъ, по величаво земной красотѣ фигуры святой, представляетъ одинъ изъ превосходнѣйшихъ типовъ, созданныхъ этимъ художникомъ. — Въ галереѣ Уффиціи можно видѣть нѣсколько картинъ меньшихъ размѣровъ, выполненныхъ съ необыкновенной тщательностію и обличающихъ тонкое чувство; главная въ числѣ ихъ, небольшой напрестольникъ съ поклоненіемъ волхвовъ (парей); а на половинкахъ — обрѣзаніемъ и Вознесеніемъ Христовымъ. — Другія произведенія находятся въ

---

*) Propyläen v. Göthe III. St. II. 18. Ср. Waagen, Kunstw. und Künstl. in Paris стр. 415 и сл.

**) „Піэтà" (Pietà), такъ итальянцы называютъ изображенія умершаго Спасителя, покоющагося обыкновенно на лонѣ Б. Матери.—(Пр. англ. изд.).

публичныхъ собраніяхъ въ Миланѣ, Неаполѣ и иныхъ мѣстахъ. — Подобно прочимъ падуанскимъ художникамъ, также Мантенья иногда писалъ одноцвѣтныя картины, сѣрой краской, въ подражаніе рельефамъ. Одно изъ превосходнѣйшихъ произведеній въ этомъ родѣ въ собраніи Вейльсъ въ Лондонѣ, съ благородно оживленными фигурами мастерски драпированными на античный манеръ, изображаетъ торжество Сципіона.

Въ числѣ учениковъ Андрея Мантеньи, прежде всѣхъ слѣдуетъ назвать его сыновей, (въ особенности Франческа Мантенья), которые, какъ мы уже упомянули, окончили или продолжали его работы въ Мантуѣ; потомъ Бернардо Парентино, подходящаго по манерѣ довольно близко къ своему учителю. Другіе ученики Мантеньи, Каротто и пр. принадлежатъ уже къ слѣдующему періоду.

§ 142. Прочіе ученики Скварчіоне не достигаютъ художественнаго достоинства Мантеньи. Сюда принадлежатъ Григорію Скіавоне, Джироламо да Тревизо *) и др., произведеніе которыхъ встрѣчаются въ венеціанскихъ областяхъ. — Оцѣнивъ изъ замѣчательнѣйшихъ слышетъ обыкновенно болоненъ Марко Дзоппо; между тѣмъ, именно въ его произведеніяхъ, особенности этой школы жестоко искажены; всѣ его фигуры носятъ грубый и неуклюжій характеръ, драпировка расположена или скорѣе обезображена, вздутыми складками: только аксессуары обличаютъ лучшую манеру школы и въ особенности фландрскіе пріемы отдѣлки. Его главное произведеніе 1474 г. въ которомъ наиболѣе выдается непріятность его манеры, это Мадонна на престолѣ со святыми по сторонамъ Ея, въ берл. музеѣ; находившаяся прежде въ Пезаро. Почти въ такомъ же грубомъ родѣ другая Мадонна съ Младенцемъ и маленькими ангелами; хранившаяся нѣкогда въ галереѣ Манфрини въ Венеціи **).

Замѣчательнѣе повидимому ученикъ Мантеньи, Стефано да Феррара, картины котораго, (находящіяся въ не маломъ числѣ въ галереѣ Брера въ Миланѣ), носятъ своеобразно фантастическій характеръ. — Эта фантастическая черта доходитъ до карикатурности въ произведеніяхъ другаго современнаго ферарскаго художника, Косимо Тура прозваннаго «il Cosmè»; одна изъ его замѣчательнѣйшихъ картинъ находится въ берл. музеѣ; Мадонна со святыми, среди пышной но тяжеловатой архитектуры, самой тщательной падуанской отдѣлки. Въ миніатюрахъ его руки, въ служебникахъ

---

*) Старшій, Джироламо да Тревизо, бывшій вѣроятно ученикомъ Скварчіоне, работалъ между 1490 и 1492 гг.. Даріо да Тревизо, другой ученикъ расписалъ въ Бассано ц. с. Бернардино вмѣстѣ съ Мантенья, который однако выше его по достоинству. Наконецъ, младшій Джироламо да Тревизо, называемый Джуніоре, самый замѣчательный изъ троихъ, тотъ именно, о которомъ писалъ Вазари. Одно произведеніе его руки,—Мадонна со святыми, находившееся нѣкогда въ ц. С. Доменико въ Болоньѣ, и суди по Вазари, самая лучшая работа этого мастера, принадлежало покойному Мистру Эдвардъ Солли. Нѣкоторыя замѣчательныя вещи младшаго Джироламо да Тревизо существуютъ въ одной церкви близъ Фэнцы.—(Прим. англ. изд.).

**) Объ картины носятъ имя художника,—Marco Zoppo da Bologna, и Zoppo di Squarcione. Суди по этому, навряхъ ли можно признать за подлинную картину, ту которую ему приписываютъ въ болонской пинакотекѣ.

феррарскаго собора, фигуры сухощавы и невзрачны и раскраска яркая. Косимо былъ ученикомъ одного изъ прежнихъ феррарскихъ живописцевъ, извѣстнаго Галассо Галасси.

Къ этимъ художникамъ присоединимъ имена нѣкоторыхъ позднѣйшихъ феррарскихъ живописцевъ у которыхъ обнаруживается дальнѣйшее развитіе направленія падуанской школы. Сюда принадлежатъ сперва Франческо Косса и Лоренцо Коста, два художника работавшіе въ Болоньѣ по заказамъ тогдашняго правителя этого города, Джіованни Бентивольо. Первымъ исполнено большое изображеніе Мадонны со святыми 1474 г. въ тамошней пинакотекѣ; вторымъ, въ часовнѣ Бентивольи, (въ п. с. Джіакомо маджіоре), Мадонна на престолѣ и вокругъ Ея колѣнопреклоненное семейство принесшее въ даръ эту школу. Образъ 1488 года. Оба произведенія довольно сходны по простой и грубоватой концепціи природы въ падуанской манерѣ *). Насупротивъ послѣшеупомянутой картины находятся два большія аллегорическія изображенія, также работы Лоренцо Коста: торжество жизни и торжество смерти, (колесницу первой тянутъ слоны, другой — волы). Хотя въ фигурахъ еще мало теплоты и оживленія, но въ этихъ композиціяхъ уже проглядываютъ извѣстные изумчивые мотивы, предвѣщающіе позднѣйшій періодъ развитія этого художника, почтъ вліяніемъ преимущественно Франческа Франчіи;—и потому объ этомъ вполнѣ умѣстно будетъ говорить лишь при разборѣ дѣятельности этого послѣдняго. — Но еще прежде названнаго сейчасъ произведенія, Лоренцо написалъ для разныхъ капеллъ с. Петронія картины по холсту и по дереву, находящіяся еще на прежнихъ своихъ мѣстахъ, но по большой части попорченныя.

Ученики которыхъ Лоренцо образовалъ въ Феррарѣ, вообще усвоили себѣ фантастическую манеру, замѣченную нами у древнѣйшихъ феррарскихъ художниковъ. Сюда принадлежатъ преимущественно, Эрколе Гранди, отъ котораго сохранилось не много замѣчательнаго, (мж. пр. двѣ небольшія доски въ дрезденской галереѣ, выполненныя жестко и рѣзко но съ своеобразно воодушевленной концепціею **); потомъ Лудовико Маддолини, процвѣтавшій въ первой четверти XVI вѣка. Картины послѣдняго проникнуты наклонностію къ странному и романическому, извѣстные древніе мотивы въ нихъ удержаны, скорѣе изъ привычки, чѣмъ по внутреннему убѣжденію; головы отличаются рѣзкимъ характеромъ, доходящимъ въ отдѣльныхъ случа-

---

*) „Простая и грубоватая концепція природы", неизмѣнно сдѣлали опредѣляетъ характеръ школы, заслуга которой въ томъ, что ею введено было правильное изученіе антиковъ; однако надо сказать, что падуанскіе художники скорѣе сроднились съ древними фрагментами, чѣмъ со вкусомъ и чувствомъ красоты древнихъ. Строгое и сухое подражаніе безжизненныхъ образцамъ, ведетъ къ точному но безразличному подражанію природы. Разборчивость и обобщеніе, эти начала, которымъ можно научиться въ произведеніяхъ древнихъ, кажется совершенно были чужды духу этихъ художниковъ. Съ другой стороны, надо и то сказать, что жестокая но совѣстливая правда въ исполненныхъ индивидуальностію произведеніяхъ ихъ, часто вымѣщаетъ всѣ недостатки. — (Прим. англ. изд.).

**) Образчикъ произв. этого художника, обращеніе апостола Павла, можно видѣть въ лондонской національной галереѣ. Работы Маццолино не такъ рѣдки; двѣ картины его руки находятся тамъ же (Прим. англ. изд.).

яхъ до карикатурности; колоритъ, особенно въ одѣяніяхъ энергиченъ и блестящъ. Самое замѣчательное произведеніе этого мастера, подтверждающее сказанное нами сейчасъ, находится въ берл. музеѣ; оно помѣчено 1524 г. и представляетъ Іисуса Христа вопрошающаго учителей въ храмѣ. Лицо божественнаго Отрока исполнено прелести; удивленныя лица книжниковъ и фарисеевъ выражаютъ весьма забавное смущеніе. Кромѣ этихъ картинъ, въ берл. музеѣ находится еще значительное число другихъ, писанныхъ Лудовикомъ. Въ дворцѣ Дорія въ Римѣ (извѣстномъ тамъ подъ названіемъ Доссо Досси), и въ галереѣ капитолія, (назыв. Липпи), хранятся также картины этого художника съ тѣмъ же предметомъ изъ отрочества І. Христа. Особенно богатое и оживленное, но (какъ вообще композиціи Мадзолини), переполненное фигурами изображеніе гибели Фараона въ чермномъ морѣ, находится въ Лондонѣ въ собраніи Солли *).

Подобной, даже болѣе старинной манеры, но безъ фантастической особенности предъидущаго художника, держался другой феррарскій мастеръ того времени, Доменико Панетти. Носящее его имя, не очень замѣчательное впрочемъ положеніе въ гробъ, хранится въ берлинск. музеѣ.

Но возвратимся опять къ направленію падуанской школы, весьма близкое сродство съ которою обнаруживаетъ Мелоццо да Форли, бывшій судя по его работамъ, можетъ быть ученикомъ Скварчіоне и насколько извѣстно, учившійся у Піеро дэлья Франческа, извѣстнаго намъ уже какъ учителя Луки Синьіорелли. Въ прежней ц. ссвв. Апостоловъ въ Римѣ, имъ былъ расписанъ въ 1472 г. полукуполъ клиросной ниши; произведеніе можетъ быть не имѣвшее себѣ подобнаго въ тогдашнее время. При перестройкѣ этой церкви въ прошедшемъ столѣтіи, нѣкоторыя части были спасены **): такъ на пр. теперь помѣщены: І. Христосъ среди ангеловъ судящій міръ, близъ одной изъ лѣстницъ квиринальскаго дворца; а нѣкоторыя отдѣльныя фигуры ангеловъ, въ ризницѣ храма с. Петра. Эти немногіе остатки между тѣмъ, обличаютъ такую красоту и полноту формъ, такое сочетаніе земнаго и духовнаго величія, которыя въ своемъ родѣ можно сравнить съ самыми возвышенными твореніями Тиціана, но манера скорѣе напоминаетъ Кореджіо. Какъ въ купольныхъ изображеніяхъ послѣдняго, такъ здѣсь, но пятидесятью годами раньше, мы видимъ стремленіе къ художественнымъ перспективнымъ сокращеніямъ, въ ущербъ можетъ быть, высшему церковному стилю, и нѣсколько сбивчивую драпировку,—но въ замѣнъ величественность главной фигуры, миловидность и свѣжесть маленькихъ славословящихъ ангеловъ, и высокая красота играющихъ на инструментахъ ангеловъ, все это передано съ такою свободной наивностію, съ которою въ состояніи соперничать только лучшія произведенія Мантеньи и Синьіорелли. Въ ватиканской картинной галереѣ существуетъ еще другое фресковое изображеніе, приписываемое Мелоццо; въ немъ представленъ папа Сикстъ IV, дающій авдіенцію различ-

*) Нынѣ, по большой части, разрозненное —(Пр. англ. изд.). — У d'Agincourt, въ пр. м. таб. 198 и 199

**) У D'Agincourt, таб. 142.

нымъ лицамъ; это жесткое и рѣзкое произведеніе, но исполненное живаго личнаго характера. Достойно замѣчанія, что Мелоццо былъ весьма друженъ съ отцомъ Рафаэля, Джованни Санти, который его очень превозноситъ въ сочиненной имъ хвалебной поэмѣ на художниковъ того времени [*]).

Въ Веронѣ мы находимъ много свидѣтельствъ о значительномъ вліяніи падуанской школы, смѣшанномъ однако съ другими вліяніями; мы объ этомъ поговоримъ въ послѣдствіи.

§ 143. Не то было въ Миланѣ [**]). Однимъ изъ первыхъ замѣчательныхъ мастеровъ былъ Винченцо Фоппа старшій, родомъ изъ Брешіи, процвѣтавшій во второй половинѣ XV вѣка. Одна изъ главныхъ его картинъ, стѣнное изображеніе мученичества с. Себастіана, перенесенное изъ ц. Брера въ тамошнюю галерею; оно отличается особенно рѣзкимъ и строгимъ изученіемъ формъ; по относительно опредѣленности рисунка, моделировки и колорита, эта картина значительно уступаетъ произведеніямъ падуанской школы.—Къ предидущему мастеру подходитъ его современникъ, Винченцо Чиверкіо старшій, отъ котораго сохранились не очень замѣчательныя фрески о легендѣ с. Антонія падуанскаго, въ капеллѣ этого святаго въ ц. с. Піетро ин' Джессате въ Миланѣ и пр.—Другимъ современникомъ, Бернардино Бутинионе (процвѣтавшимъ отъ 1451 до 1481 г.), расписана капелла с. Амвросія въ той же церкви.—Замѣчательнѣе повидимому Бернардо Ченале изъ Тревильо, (род. въ 1436 г.), державшійся въ послѣдствіи манеры Леонарда да Винчи и извѣстный единственно по произведеніямъ этого позднѣйшаго времени. — Сюда же слѣдуетъ отнести того Бернардино де' Конти (de comitibus), работы котораго — портретъ мальчика 1496 г. въ галереѣ капитолія, и весьма характеристическій портретъ какого-то кардинала въ берл. музеѣ.

Рѣшительнѣе обнаруживается вліяніе падуанской школы на миланскую, развѣ только у Брамантино старшаго, называвшагося вѣроятно Агостино и дѣятельность котораго относится ко времени до 1455 г. Ему покрайней мѣрѣ приписываютъ удачное стремленіе къ оптическимъ эффектамъ и основательное знаніе перспективы; эти качества выдержаны совершенно въ манерѣ падуанской школы въ двухъ картинахъ берл. музея, (несправедливо повидимому доселѣ приписываемыхъ Брамантино младшему). Одна изъ этихъ картинъ, Мадонна съ двумя святыми, которые Ей поручаютъ толпу вѣрующихъ; въ другой изображена аллегорическая женская фигура на тронѣ, передъ которой стоитъ на колѣняхъ мужская фигура съ превосходнымъ портретнымъ характеромъ.—Ученикомъ Брамантино (а можетъ быть также Піеро дэлла Франческа) былъ, великій Донато Лаццари, прозванный Браманте, изъ Урбино, извѣстный какъ архитекторъ и живописецъ въ Миланѣ и въ окрестностяхъ этого города по своей дѣятельности въ годахъ отъ 1476 до 1499 хотя не сохранилось ни одной картины достовѣрно принадлежащей его кисти.

*) Ср. Crowe и Cavalcaselle II, 558.

**) Ср. Passavant: Beiträge и пр. въ Kunstbl. 1838. № 66 и сл. статья богатая драгоцѣнными матеріалами къ исторіи древнѣйшей ломбардской живописи.

—Какъ живописецъ болѣе извѣстенъ ученикъ его Брамантино младшій, собственно Бартоломмео Суарди. Одна изъ превосходнѣйшихъ его работъ, мж. пр. находится въ миланской галереѣ Бреры, это большая фреска съ изображеніемъ Б. Матери на престолѣ и двухъ ангеловъ, отличающаяся какою-то особенно мягкой моделировкою и ясностію колорита нагаго тѣла; есть что-то привлекающее своею необычайностію въ выраженіи, такъ какъ вообще Суарди предпочиталъ простой красотѣ, то что бросается въ глаза. Свѣтъ отражается съ низу, съ пола. Въ числѣ прочихъ произведеній этого художника, находящихся въ Миланѣ, хвалятъ въ особенности изображеніе надъ дверью ц. с. Сеполькро, умершаго Спасителя между двумя Маріями, за превосходный какъ говорятъ, раккурсъ тѣла Іисуса, видимаго съ ногъ.*) Къ сожалѣнію эта картина, для предохраненія ея отъ вліянія воздуха, такъ плотно запрятана за стекломъ и рѣшетками, что положительно ничего нельзя разглядѣть. Одинъ напрестольный образъ въ собраніи герцога Мельци въ Миланѣ, при многихъ странностяхъ обличаетъ свободный и прекрасный рисунокъ. Но самое благородное и законченное произведеніе этого мастера, это фрески на сводѣ капеллы с. Бруно въ картезіянскомъ монастырѣ въ Павіѣ, въ которыхъ изображено семейство Висконти, подносящее на колѣняхъ Б. Матери планъ этой церкви; здѣсь стиль Брамантино достигаетъ почти совершенства Рафаэлевыхъ произведеній.

Съ другой стороны, въ Миланѣ существовала группа художниковъ которые не придерживаясь, ни манеры падуанской школы, ни манеры Леонарда да Винчи, отчасти довольно неискусно продолжали развивать древнѣйшее миланское направленіе съ свойственными ему мягкой концепціею и пріемами; мы включаемъ ихъ сюда, несмотря на позднюю пору ихъ дѣятельности. Понятно что отдѣльныя налетныя вліянія съ разныхъ сторонъ, при этомъ были неизбѣжны

Самый замѣчательный художникъ въ числѣ ихъ былъ Амброджіо Фоссано, назв. Боргоньоне, лучшая пора котораго совпадаетъ съ исходомъ XV и началомъ XVI столѣтія. Его картины не обличаютъ особенной силы, ни основательной выработки человѣческихъ формъ; но при томъ головы его, и въ особенности у маленькихъ ангеловъ, которыхъ онъ охотно помѣщаетъ въ своихъ картинахъ» иногда проникнуты чрезвычайно милымъ, кроткимъ и нѣжнымъ, но иногда также мрачнымъ и суровымъ выраженіемъ, рѣзко отличающимся отъ сладковатости работъ современныхъ учениковъ Леонарда. (Поразительное подъ часъ сходство съ типомъ Франческа Франчіи, повидимому чисто случайное обстоятельство). Въ Миланѣ есть нѣкоторыя картины его руки, въ числѣ которыхъ въ особенности замѣчательны двѣ фрески въ ц. с. Амброджіо: воскресшій Спаситель среди двухъ ангеловъ, (на клиросной стѣнѣ, къ боковому кораблю) и Христосъ между книжниками въ Храмѣ, (въ предсѣніи ризницы). Въ картезіянскомъ монастырѣ близъ Павіи, фрески многихъ придѣловъ, (которыя почитаемы были прежде за произведенія Бра-

*) Это произведеніе вѣроятно породило множество подобныхъ картинъ извѣстныхъ подъ названіемъ „чудныхъ изображеній положенія въ гробъ,“ по причинѣ необыкновенной обманчивости раккурса.—(Прим. англ. изд.)

манте) и также нѣкоторые напрестольные образа, писаны его рукою. Въ клировой нишѣ ц. с. Симпличіано въ Миланѣ, еще существуетъ написанный имъ большой фрескъ Увѣнчаніе Пр. Дѣвы; другія вещи находятся въ разныхъ церквахъ. Двѣ весьма замѣчательныя картины хранятся въ берл. музеѣ, изъ нихъ въ особенности одна въ высшей степени достойна вниманія; это Мадонна на престолѣ съ двумя ангелами по сторонамъ Ея: такого выраженія невинности и глубокой задушевности какимъ на этой картинѣ проникнуты головки ангеловъ поклоняющихся Христу Младенцу, наврядъ ли гдѣ нибудь мы встрѣтимъ опять.

Подобнаго рода развитіе и направленіе мы видимъ также у Винченцо Фоппа младшаго;—Винченцо Чиверкіо младшаго, (писавшаго между 1504 и 1539 годами напрестольные изображенія для ц. с. Алессандро въ Бремѣ, для собора въ Кремѣ и главной церкви въ Палаццоло);—у Чезаре Маньи процвѣтавшаго около 1530 г. и—сродственнаго ему Пѣтро Франческо Сакки изъ Павіи, картина котораго, Спаситель на крестѣ среди своихъ приближенныхъ, находящаяся въ берл. музеѣ и помѣч. 1514 г. (дѣльное но относительно мало выработанное произведеніе); —у Андрея да Милано, (котораго не слѣдуетъ смѣшивать съ Андреемъ Солари, ученикомъ Леонарда да Винчи); — у Джироламо Джіованоне, перваго учителя Гауденціо Феррари, и м. др. Эти художники болѣе или менѣе отстаютъ отъ своего вѣка; а по чувству жизни, столько же въ общемъ, какъ и въ отдѣльностяхъ, ихъ превосходятъ флорентійцы, падуанцы и венеціянцы. Достоинства ихъ въ сущности не много превышаютъ кругъ идей XIV вѣка, исключая тѣхъ случаевъ, когда посторонее вліяніе возбуждало высшее развитіе.

У другихъ ломбардскихъ живописцевъ обнаруживается соединеніе различныхъ вліяній, имѣющее основаніе сродственное тому, какое мы видѣли въ миланской школѣ. Въ числѣ ихъ одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ—Макрино д'Альба (собственно Джіанджіакомо Фава), процвѣтавшій около 1500 г. и главнымъ мѣстомъ дѣятельности котораго были окрестности Турина. Одна Мадонна, съ изображеніями на боковыхъ доскахъ исторіи Іоакима и Анны, находящаяся теперь въ Штеделевой галереѣ во Франкфуртѣ на М. произведеніе полнохарактерное и весьма достойное, напоминающее вліяніе падуанской школы и также Перуджина. Въ Моденѣ около 1480 г. процвѣталъ Франческо Біанки Феррари, назыв. Иль Фрари, первый изъ учителей Кореджіо; его Мадонна со святыми, находящаяся нынѣ въ Луврѣ, при значительно живой выработкѣ, обличаетъ уже извѣстное вліяніе Франческа Франчіи.—Одновременно, и вѣроятно въ своемъ родномъ городѣ Алессандріи, жилъ весьма дѣльный художникъ Джіованни Массоне, работы котораго, одно очень привлекательное изображеніе Рождества Христова въ Луврѣ.

Въ произведеніяхъ нѣкоторыхъ художниковъ того времени въ Пармѣ, именно у Филиппо Маццуола, — мы находимъ извѣстное приближеніе къ манерѣ упомянутой нами древнѣйшей ломбардской школы. Между прочими въ галереѣ неаполитанскаго музея хранится двѣ отличныя картины этого мастера, — тѣло умершаго Спасителя поддерживаемое монахинями, и Мадонна съ двумя святыми.

Въ ту пору, около 1500 г. въ Лоди процвѣтали братья Альбертино и Мартино Пиаццца, представители, можетъ быть, самой высокой формы развитія этой древнѣйшей ломбардской школы живописи. Изображенія строгихъ и притомъ исполненныхъ души характеровъ, знаніе нагого тѣла, величавая драпировка, все это въ совокупности составляетъ такой шагъ къ совершенству въ искусствѣ, который едвали уступаетъ успѣхамъ и Перуджина и Франчіи. Альбертино является здѣсь и старшимъ и болѣе приверженнымъ къ старинѣ; Мартино, какъ младшій, болѣе геніальнымъ мастеромъ, приближающимся при томъ уже къ манерѣ XVI вѣка. Главныя произведенія выполненныя обоими вмѣстѣ, слѣдующія: напрестольникъ въ ц. дэль'Инкороната въ Лоди, (въ часовнѣ с. Антонія); другой, состоящій изъ многихъ иконъ, въ ц. с. Аньезе въ Лоди, съ Б. Матерью, которая по красотѣ и прелести почти равна Рафаэлевымъ Мадоннамъ; третій въ ц. дэлль'Инкороната въ Кастіоне (или Кастильоне, близъ Крема), гдѣ именно нижній рядъ иконъ, по прекрасному и правильному рисунку почти ничего не оставляетъ желать. Сыновья Мартино, изъ которыхъ одинъ только Калисто пріобрѣлъ нѣкоторую извѣстность, въ послѣдствіи перешли къ направленію венеціянской школы.

§ 144. Наконецъ, въ значительной также степени обнаруживается вліяніе падуанской школы на художественную дѣятельность въ Венеціи, и преимущественно на поселившуюся на островѣ Мурано семью Виварини съ которою мы уже познакомились въ одномъ изъ прежнихъ отдѣловъ. Тамъ, около половины XV вѣка, процвѣталъ Антоніо Виварини или Антоніо да Мурано, произведенія котораго носятъ отпечатокъ своеобразной мягкости и дивнаго сочетанія тоновъ. Во второй половинѣ этого столѣтія мы встрѣчаемъ художника Бартоломмео Виварини, вѣроятно меньшаго брата или родственника предъидущаго, работы котораго, въ противоположность упомянутому прежнему направленію, обнаруживаютъ самый рѣзкій и строгій рисунокъ, совершенно на падуанскій манеръ. Работы этого художника вообще обличаютъ замѣчательную способность, и часто даже пропикнуты большимъ чувствомъ; иногда, на пр. въ головахъ Мадонны, съ упомянутой рѣзкостію удачно сливаются мотивы болѣе пріятнаго свойства. Главное достоинство этого мастера, (изображавшаго обыкновенно Мадонну и святыхъ), состоитъ въ его умѣніи придать характеристическое выраженіе лицамъ святыхъ. По большой части изображаемые имъ святые, изъ числа мало извѣстныхъ, по характеръ въ этихъ фигурахъ выдержанъ съ величайшей строгостію. Картины его руки довольно часто попадаются въ церквахъ и картинныхъ собраніяхъ Венеціи и въ другихъ мѣстахъ, (на пр. въ галереѣхъ Неаполя Берлина и пр.) Къ его самымъ раннимъ работамъ принадлежитъ одна Мадонна, съ четырьмя святыми на отдѣльныхъ доскахъ, 1464 г. въ венеціянской академіи; тамъ все писано еще по золотому фону и въ подробностяхъ жестко и черезчуръ мелочно отдѣлано. — Большой напрестольникъ въ ц. Сс. Джіованни э Паоло, состоящій изъ девяти иконъ, обличаетъ еще близкое сродство съ Мантеньей, котораго изображеніе умершаго Спасителя между ангелами, (въ берл. музеѣ), здѣсь воспроизведенъ съ незначительнымъ измѣненіемъ. Какъ самыя лучшія и достойнѣйшія произведенія Бартоломмея слѣдуетъ назвать, с. Антонія на престолѣ въ тойже церкви, 1473 г.

(не 1423 какъ ошибочно читаютъ); потомъ, напрестольникъ въ ц. с. Маріи дэ' Фрари, 1482 въ Венеціи.

Младшій мастеръ изъ тойже семьи, Луиджи Виварини, процвѣталъ къ исходу XV вѣка. *) Его работы обличаютъ направленіе сродственное произведеніямъ Бартоломмео, (съ которымъ, какъ говорятъ, онъ работалъ вмѣстѣ), но приближающееся уже къ манерѣ Беллини, о чемъ говорено будетъ далѣе. Черезъ чуръ рѣзкая индивидуализація его предшественника, уступила мѣсто болѣе чистой и вѣрной передачѣ жизненныхъ явленій, такъ что въ произведеніяхъ этого мастера выказывается уже характеръ болѣе возвышенный и мало обращающій вниманія на случайное въ природѣ. Картины Луиджи встрѣчаются въ разныхъ галереяхъ, на пр. въ берл. музеѣ превосходный большой напрестольный образъ; Б. Матерь на престолѣ среди богатой архитектурной обстановки, окруженная многими святыми; нѣсколько изображеній на доскахъ въ венеціянской академіи, въ томъ числѣ одно, весьма замѣчательное; Іоаннъ Креститель, взирающій съ выраженіемъ глубокаго благоговѣнія на свитокъ съ словами: ecce agnus Dei! (се агнецъ Божій!); превосходный напрестольный образъ, (доконченный Базаити), въ ц. с. Марія дэ' Фрари въ Венеціи, представляющій с. Амвросія на престолѣ, окруженнаго множествомъ охраняющихъ, по видимому, и стерегущихъ его святыхъ; и пр.

Большею строгостію проникнуты произведенія современника Бартоломмея, Карло Кривелли, картины котораго въ самой Венеціи весьма рѣдки. Въ галереяхъ Бреры въ Миланѣ и въ берл. музеѣ находятся различныя, помѣченныя его подписью картины; изображеніе одного святаго папы на тронѣ, въ ц. с. Марка въ Римѣ, по рѣзкой законченности и индивидуальности всѣхъ деталей, походитъ совершенно на произведеніе Бартоломмео Виварини. Но вообще работы Кривелли жоще и менѣе пріятны чѣмъ картины послѣдняго.

Здѣсь кстати слѣдуетъ упомянуть о картинѣ нѣкого Ругеріусъ, съ подписью этого мастера, находящейся теперь въ берл. музеѣ. Въ ней изображенъ с. Іеронимъ въ сидячемъ положеніи и съ поднятой для благословенія правой рукою; выполненіе напоминаетъ совершенно манеру падуанской школы. (Боковыя изображенія, хотя писаны въ этой же манерѣ, но принадлежатъ другой рукѣ). Этого Ругеріусъ считали за нидерландца и дѣйствительно, если не техническое выполненіе, то покрайней мѣрѣ общее расположеніе фигуры с. Іеронима напоминаетъ ликъ Бога-Отца на знаменитомъ напрестольномъ образѣ Губерта ван' Эйка̀ въ Гентѣ.

Наконецъ, весьма рѣшительно выражается падуанскій стиль въ работахъ Фра Антоніо да Негропонте. Въ ц. с. Франческо дэлла Винья въ

*) Новѣйшій каталогъ венеціянской академіи все еще полагаетъ различіе между старшимъ и младшимъ Луиджи Виварини; и на картинахъ, считаемыхъ произведеніями перваго, сдѣлана надпись: „писалъ около 1414 г.“ Несостоятельность подобнаго предположенія видна сейчасъ при изслѣдованіи; это очевидно былъ одинъ и тотъ же живописецъ, произведенія котораго, по неизвѣстнымъ причинамъ приписываемы были двоимъ. Недоразумѣніе произошло можетъ быть вслѣдствіе того, что одна изъ позднихъ картинъ Луиджи (?), Спаситель несущій крестъ, въ ризницѣ ц. с. Джіованни э Паоло, помѣчена упомянутою вымышленной подписью, явно поддѣльнымъ и новымъ почеркомъ. Этотъ подлогъ замѣтилъ уже Ланци (см. нѣм. перев. II. стр. 14).

Венеции сохранился большой, превосходный напрестольный образъ: Мадонна съ кроткимъ, кругловатымъ лицомъ, въ златозарной одеждѣ и выпукло представленномъ сiяніи, сидитъ передъ пышными розовыми кустами на великолѣпномъ каменномъ престолѣ въ стилѣ возрожденія, украшенномъ дѣтскими фигурами и рельефными орнаментами въ античномъ вкусѣ; на престолѣ висятъ богатыя фруктовыя гирлянды, вверху покрытыя цвѣтами полка съ весьма натурально представленными птицами. Б. Матерь поклоняется покоющемуся на Ея лонѣ Младенцу, который скомпонованъ жестко и скульптурно, совершенно на падуанскій манеръ; по сторонамъ благоговѣйно стоятъ, четыре маленькихъ ангела въ пестрыхъ одѣяніяхъ. Изображенная вверху слава, повидимому сильно подправлена. Другая картина въ тойже церкви, (3 лика святыхъ), обличаетъ скорѣе стиль Бартоломмея Виварини.

§ 145. Просмотрѣвъ произведенія венеціянскихъ художниковъ, слѣдовавшихъ направленію падуанской школы, мы теперь подробнѣе можемъ изслѣдовать характеристическія своеобразности венеціянской школы,— совокупно съ флорентійской и падуанской, современными ей школами, содѣйствовавшей въ качествѣ третьяго члена, къ освобожденію искусства въ вышеупомянутомъ отношеніи. Въ двухъ названныхъ школахъ, какъ мы видѣли, къ этой цѣли стремились ближайшимъ образомъ посредствомъ изученія формы и законовъ на которыхъ основано ея проявленіе, т. е. рисунка, моделировки, свѣта и тѣни, и пр.) при чемъ краскѣ приписали вообще лишь второстепенное значеніе. У венеціянцевъ напротивъ, колоритъ становится существенно важнымъ элементомъ, вслѣдствіе чего школа ихъ пріобрѣтаетъ своеобразный характеръ. Вспомнимъ, что древнѣйшіе мастера, (Антоніо Виварини и Іоганнесъ германецъ «Alamanus»), обладали уже невиданнымъ до того времени совершенствомъ въ колоритѣ, особенно нагаго тѣла; потомъ, что упомянутый нами Джентиле да Фабріано, долгое время проживалъ въ Венеціи и въ этомъ городѣ образовалъ многихъ учениковъ, которые безъ сомнѣнія усвоили себѣ и по своему развили, ясный и блестящій стиль своего учителя; и наконецъ, что ранѣе всѣхъ прочихъ италіянскихъ школъ, въ венеціянской вошло въ употребленіе техника масляной живописи, которая по своей большей жидкости и сочности, (сравнительно съ фресковой живописью), въ особенности благопріятствовала развитію указанной своеобразности. Но главное основаніе или причину особеннаго направленія венеціянской школы, *) слѣдуетъ искать въ свѣтломъ и праздничномъ характерѣ тамошняго народа. Относительно рисунка, расположенія и обстановки, венеціянцы преимущественно держались практики сосѣдней падуанской школы, но укло-

*) Хотя венеціянская школа считается первою въ отношеніи къ колориту, всетаки не слѣдуетъ изъ этого заключать, что характеръ ея былъ съ начала до конца свѣтлый и отрадный. Даже относительно колорита, это отчасти только примѣнимо къ Паоло Веронезе. Общій характеръ венеціянскихъ напрестольныхъ образовъ — величавость, и замѣчательно, что ни въ одной школѣ Италіи, не встрѣчаются болѣе строгія выраженія. Улыбающіяся лица появляющіяся въ произведеніяхъ Леонарда да Винчи, Корреджіо и Рафаэля, никогда не встрѣчаются на изображеніяхъ Святаго Семейства у венеціянцевъ, и даже задумчивое выраженіе въ картинахъ менѣе важныхъ, подъчасъ патетично: картина подъ названіемъ „три возраста жизни,“ въ галереѣ Стэффордъ, служитъ тому замѣчательнымъ доказательствомъ.— (Прим. англ. изд.)

пясь притомъ удачно отъ преувеличенно строгой манеры ея, и распоряжаясь заимствованнымъ у нея, совершенно самостоятельно въ тѣхъ случаяхъ, когда оно не согласовалось съ ихъ личными видами. Въ преобладавшемъ у венеціянскихъ мастеровъ того времени элементѣ колорита, выражалось по большой части одно лишь пристрастіе къ бросающемуся въ глаза великолѣпію и блестящей пестротѣ; вполнѣ гармоническое сочетаніе красокъ предоставлено было выработать позднѣйшему періоду. Относительно способа изображенія въ отдѣльности, надо замѣтить, что историческія композиціи, въ собственномъ смыслѣ, рѣдко встрѣчаются, а гдѣ онѣ есть, мы въ нихъ замѣчаемъ компоновку различную отъ манеры флорентійцевъ и падуанцевъ. Если у послѣднихъ преобладаютъ симметрическое общее расположеніе фигуръ, разсчитанное разпредѣленіе ихъ по группамъ и пр. у венеціанцевъ, съ первыхъ поръ, мы замѣчаемъ извѣстную наклонность къ такъ называемому— жанру, выражающуюся въ томъ, что композиція вообще болѣе разбросана и что больше придано значенія обстановкѣ и побочностямъ, преимущественно ландшафту. Чаще встрѣчается обычныя изображенія Мадонны, сѣдящей на престолѣ и окруженной тѣми или другими святыми, смотря потому, какихъ пожелали имѣть усердные заказщики иконъ. До временъ Виварпніевъ, стало быть позднѣе чѣмъ въ другихъ школахъ, лики одиночныхъ святыхъ писались по золотому фону и были отдѣляемы особенной обрамкою другъ отъ друга; потомъ это раздѣленіе было оставлено и все вмѣстѣ соединяемо было въ одно изображеніе, обыкновенно съ архитектурной обстановкою на заднемъ планѣ и тогда, собственно говоря, стала возможною «бесѣда святыхъ» (santa conversazione). Святыхъ теперь перестали по прежнему разставлять на равныхъ разстояніяхъ другъ отъ друга и въ покойномъ положеніи; нужно было придумать какое нибудь разнообразіе. Если одинъ изъ нихъ представленъ былъ взирающимъ вверхъ на ликъ Пр. Дѣвы, то соотвѣтствіе ему изображали другаго, читающимъ книгу; если одинъ стоялъ на колѣняхъ, другой долженъ былъ стоять прямо. Потомъ и небо на заднемъ фонѣ вообще свѣтлый и ясный, дабы на немъ могли обрисовываться фигуры. Венеціянцы любили также украшать свои композиціи привлекательной обстановкою, веселыми юношескими фигурами, то поющихъ и играющихъ на музыкальныхъ инструментахъ ангеловъ, то носящихъ гирлянды изъ цвѣтовъ и фруктовъ; все это пріятно разнообразило важность священныхъ изображеній. У нихъ были также другіе любимые аксессуары, на пр. великолѣпные троны и трибуны, занятыя святыми; иногда даже архитектурная обрамка какъ будто уходила въ самыя изображенія, или на нихъ представлена была въ сокращеніи архитектура тѣхъ церквей и часовенъ для которыхъ назначаемы были эти же изображенія.

§ 146. Мы замѣтили выше, что развитію своеобразнаго направленія у венеціянцевъ, главнымъ образомъ способствовала техника масляной живописи. Около половины XV в. въ Нидерланды, въ школу къ Іоанну ван' Эйк' отправился Антонелло да Мессина, изучилъ у него открытіе приготовленія масляныхъ красокъ и особенные пріемы новаго живописнаго способа и распространилъ потомъ свои свѣдѣнія между венеціянцами. [c])

[c]) Memorie istorico critiche di Antonello degli Antonj, pitt. Messinensi. comp. dal Cav.

Фландріи онъ усвоилъ себѣ также извѣстную старательную обдѣлку мелочныхъ подробностей житейской обстановки, такъ называемыхъ побочностей. Однако, если въ венеціянской живописи того времени намъ попадаются подобные предметы, ихъ слѣдуетъ скорѣе приписать поданному падуанской школою примѣру, въ которой въ ту пору проявилось самостоятельное направленіе въ этомъ родѣ; покрайней мѣрѣ, положительныхъ указаній на усвоеніе венеціянскими живописцами фландрской манеры мы не находимъ, и даже у Антонелло она въ послѣдствіи постепенно исчезаетъ.

Главныя произведенія этого мастера, завѣренныя его подписью, находятся въ берл. музеѣ. Въ томъ числѣ портретъ молодаго человѣка, 1445 г. писанный еще совершенно въ манерѣ вак' Эйк'овской школы. Въ двухъ другихъ картинахъ, головѣ с. Себастіана 1478 г. и Мадоннѣ съ Младенцемъ, несравненно болѣе выказывается итальянскій типъ и именно тотъ мягкій и теплый колоритъ нагаго тѣла, который въ послѣдствіи венеціянской школою доведенъ былъ до высочайшаго совершенства.—Въ уффиціяхъ во Флоренціи находится мужескій портретъ, прекрасно и свободно скомпонованный въ лучшей фландрской манерѣ; въ импер. корол. галереѣ въ Вѣнѣ, умершій Спаситель съ тремя плачущими ангелами. Одно изображеніе І. Христа у столба находилось въ прежней галереѣ Манфрини въ Венеціи. — Въ Антверпенскомъ музеѣ хранится изображеніе Искупителя на крестѣ между Маріею и Іоанномъ, того же 1445 г.; это также произведеніе болѣе въ манерѣ вак' Эйк'овой школы.—Плачущая святая, въ венеціянской академіи, работа позднѣйшихъ годовъ этого художника *).

Настоящая глава венеціянской школы въ это время былъ Джіованни Беллини (1426—1516), сынъ Джіакомо Беллини **), ученика Скварчіоне и Джентиле да Фабріано. Джіованни Беллини не обладалъ, ни тѣмъ высокопоэтическимъ полетомъ мыслей, которымъ отличались даже реалисты, какъ напр. Синьорелли, ни тою многообразною и кипучею силою, благодаря которой Мантенья себѣ покорилъ область дѣйствительности ***), и еще менѣе мечтательнымъ одушевленіемъ, плѣняющимъ насъ въ произведеніяхъ Піетро Перуджино;—но за то онъ былъ одаренъ возвышеннымъ и глубокимъ чувствомъ, которое, отражаясь въ его картинахъ, съ разу приковываетъ и располагаетъ къ себѣ зрителя. Мягкое выраженіе, умѣряющее, какъ мы видѣли у Луиджи Виварини, рѣзкость и жосткость падуанской манеры, доведена рукою

T. Puccini. Firenze 1809.—Перев. подъ заглавіемъ: Notice historique sur Antonello de Messine, trad. de l'Italien, par L. de Baste. Gand. 1825.—Ср. Kunstblatt 1841. № 5.—(Сравни. также: Eastlake's Materials for a History of Oil Painting стр. 192; Carton «Les Trois Frères Van Eyck» Bruges 1848; и Dr. Wagen, Kunstbl 1849. № 15.—Анг. изд.)

*) Превосходный портретъ, писанный Антонелломъ, 1474 г. находится въ собраніи графа Порталиса въ Парижѣ. (Пр. анг. изд.).

**) Судя по древней грамотѣ, привед. у Gaye, Carteggio II. стр. 80 онъ былъ родственникомъ Мантеньи.

***) Напомнимъ читателю, что большія историческія изображенія, которыми Луиджи Виварини, Джіов. Беллини и другіе живописцы украсили дворецъ дожескій и которыя можетъ быть измѣнили бы наше сужденіе объ этомъ художникѣ, погибла при пожарѣ въ 1577 г. Исчисленіе упомянутыхъ живописцевъ, 1495 г. см. у Gaye Carteggio II. стр. 70. Съ Піетро Перуджино также было заключено условіе.

Беллини до нравственной красоты, которая хотя не идеализируетъ земной бытъ, но въ немъ открываетъ возвышенныя и отрадныя стороны и неуклонно держится строго опредѣленной черты, въ изображеніяхъ изъ дѣйствительнаго міра. Отъ того въ фигурахъ этого мастера, при всей ихъ оживленной естественности, нѣтъ ничего случайнаго ни мелочнаго; это типы весьма виднаго племени, одареннаго природной прелестью и доселѣ не вымершаго еще въ Венеціи. Мадонны этого художника исполнены привлекательности и высокой прелести; святые, сплошь достойныя и могучія фигуры; ангелы, веселые отроки, въ цвѣтѣ полносочной юности. Въ его изображеніяхъ Христа, подъчасъ проглядываютъ такая нравственная сила и такое величіе, коимъ мало найдется подобнаго въ исторіи искусства: этотъ мотивъ въ послѣдствіи послужилъ Тиціану основаніемъ для изображенія Христа съ монетою Кесаря — «Cristo della Moneta». — Наконецъ, въ произведеніяхъ Джіованни Беллини венеціянскій колоритъ достигаетъ, если не самой естественной правды, но всетаки сильнѣйшаго блеска и прозрачности. Иной разъ; драпировка какъ будто составлена изъ чистѣйшаго кристалла самаго глубокаго цвѣта.

Значительнѣйшая часть картинъ Беллини находится въ церквахъ и галереяхъ Венеціи; работы носящія его подпись, почти сплошь позднѣйшихъ, отчасти даже осьмидесятыхъ годовъ его жизни; несмотря на то, въ нихъ не замѣтенъ упадокъ силъ *); напротивъ, можно сказать, что эти позднія произведенія составляютъ самое достойное начало къ венеціянскому стилю XVI вѣка. — Самое раннее изъ существующихъ образцовыхъ произведеній этого мастера, — не очень большой напрестольный образъ, 1488 г. въ ризницѣ ц. С. Марія дэ' Фрари, — Б. Матерь на престолѣ съ двумя ангелами, и на боковыхъ доскахъ четыре святыхъ, взирающихъ съ сердечнымъ умиленіемъ на Младенца Іисуса. Оба маленькихъ ангела необыкновенной прелести; одинъ изъ нихъ играетъ на лютнѣ и съ наклоненной головкою прислушивается къ звукамъ струнъ; другой играетъ на дудкѣ. Вся композиція чрезвычайно закончена и производитъ изумительный эффектъ игрою красокъ. — Къ этому же времени (1487 г.) относится прекрасный и величавый образъ Мадонны, поддерживающей стоящаго передъ Нею на перилахъ Младенца, — въ академіи; (очень сходный съ этимъ образъ, въ берл. Музеѣ.) — Къ работамъ его раннихъ лѣтъ относятъ также большое напрестольное изображеніе въ ц. С. Джіованни э Паоло, (писанное — a tempera): — Мадонна и десять святыхъ, и на переднемъ планѣ три поющихъ юныхъ ангела; за исключеніемъ лишь нѣкоторыхъ жестковатыхъ головъ, въ этой картинѣ вполнѣ уже выказывается свободная и широкая манера этого мастера. — Другая большая картина, подобная предыдущей по содержанію, расположенію и достоинству, находится въ академіи. — Въ ц. с. Захарія можно видѣть образъ Мадонны съ четырьмя святыми и ангеломъ играющимъ на скрипкѣ; превосходно передано въ двухъ женскихъ фигурахъ кроткое благоговѣніе, а въ мужескихъ серьозное достоинство. Архитектоническая обрамка здѣсь, какъ и на другихъ произведеніяхъ этого мастера, продолжена въ изображенной въ самой картинѣ архи-

*) А. Дюреръ въ 1506 г. писалъ изъ Венеціи: Онъ очень старъ, но всетаки лучшій изъ живописцевъ.

текстурѣ.—Къ этому позднѣйшему періоду вѣроятно также относится большое изображеніе І. Христа въ Эммаусѣ, въ ц. С. Сальваторе;—можетъ быть самое превосходнѣйшее изъ существующихъ твореній этого художника и безспорно одно изъ величайшихъ того времени. Кромѣ обоихъ учениковъ, на этой же картинѣ представлены еще, (по нашему обычаю той школы), — венеціянскій сенаторъ и какой-то мужъ въ восточномъ костюмѣ, —можетъ быть венеціянскій толмачъ; оба задумчиво смотрятъ на І. Христа; одинъ изъ учениковъ, старикъ, стоя въ подозрѣніемъ странническомъ одѣяніи, съ вниманіемъ обращаетъ взоръ на другаго апостола, красиваго мужа, лѣтъ пятидесяти, съ свѣтлою бородою, который, подавляя внутреннее волненіе, правою рукою хватается за доску стола, а лѣвою быстро указываетъ себѣ на грудь, какъ будто выражая этимъ, что позналъ чудо сокрытое еще отъ слабаго глаза товарища. Въ серединѣ у стола сидитъ Спаситель, Онъ благословляетъ хлѣбъ который держитъ въ лѣвой рукѣ: волосы Его кудрявы и темнаго цвѣта, отличатокъ Божества выступилъ на дивномъ лицѣ.—Подобная картина, но ниже по достоинству, находилась въ галереѣ Манфрини. — Послѣдняя, можетъ быть, картина Джіованни Беллини, напрестольный образъ въ ц. С. Джіованни Кризостомо 1513 г. Въ залѣ на скалѣ, среди круто вздымающагося пейзажа, сидитъ читая бл. Іероними; на первомъ планѣ, отдѣленные мраморными перилами отъ ландшафта, стоятъ справа бл. Августинъ, представленный съ лица и въ спокойномъ положеніи; слѣва С. Христоферъ, добродушно смотрящій вверхъ на Младенца Христа ухватившагося за короткіе и курчавые волосы святаго. Мы видимъ здѣсь самые тонкіе оттѣнки духовныхъ противоположностей, представляющихъ обильную пищу для размышленія.—Другія вещи можно видѣть;—въ академіи; въ разныхъ ц. дэль Реденторе *), и въ прежней галереѣ Манфрини; (въ числѣ прочихъ, очень милое изображеніе бл. Іеронима, занимающагося въ своей кельѣ). Въ послѣдней мж. пр. хранятся, пять маленькихъ, весьма изящно выполненныхъ аллегорическихъ картинъ, содержаніе которыхъ, придуманное вѣроятно заказавшимъ эти вещи лицомъ, однако не легко объяснить. Мы видимъ тамъ, на пр. Фортуну, бѣлокурую красивую женскую фигуру, въ бѣломъ полураскрытомъ одѣяніи, стоящую въ челнокѣ среди маленькихъ нагихъ геніевъ. Она правой рукою придерживаетъ лежащій у ней на колѣняхъ глобусъ, къ которому прислоняется одинъ изъ геніевъ; впереди въ челнокѣ сидитъ другой геній играющій на двойной флейтѣ; двое другихъ весело плескаясь тянутъ челнокъ по гладкой водѣ: вдали скалистый берегъ. Въ этихъ маленькихъ картинахъ, веселая наивность, составляющая условіе подобныхъ миѳическихъ предметовъ, соединена съ мастерствомъ, хотя нѣсколько рѣзкимъ еще выполненіемъ, указывающимъ можетъ быть, на ранній періодъ дѣятельности этого мастера. Вѣроятно въ этомъ же родѣ было написано одно изъ самыхъ позднихъ произведеній Беллини, знаменитая вакханалія, (съ пейзажемъ

*) Изображенія Св. Семейства хранящіяся въ разныхъ, заслуживаютъ особеннаго вниманіе, потому что въ нихъ мы находимъ одинъ и тотъ же предметъ, выполненный великимъ художникомъ въ три различные періода его жизни въ которой каждый шагъ,—а ихъ было много,—приближалъ его къ совершенству.—(Пр. лит. изд.).

работы Тиціана); оно принадлежало нѣкогда покойному кавалеру Камуччини въ Римѣ, но кто нынѣ обладатель этой картины, намъ неизвѣстно *).

Картины этого мастера между тѣмъ не рѣдки также въ другихъ мѣстахъ кромѣ Венеціи. Одну изъ самыхъ большихъ и замѣчательнѣйшихъ, изображающую увѣнчаніе Пр. Дѣвы, въ 1835 г. еще можно было видѣть въ ц. с. Франческо въ Песаро. Колонки на обрамкѣ и уступы этого надпрестольника, также украшены маленькими красивыми изображеніями.—Въ неаполитанскомъ музеѣ есть одно отличное изображеніе Преображенія его руки, съ пейзажемъ особеннаго рода. Предметъ, согласно съ духомъ XV вѣка, приноровленъ къ людскимъ понятіямъ; І. Христосъ, Моисей и Илія являются не въ славѣ на воздухѣ, но стоятъ на землѣ.**) Троихъ учениковъ напротивъ, повергаетъ здѣсь на землю, не вещественный свѣтъ отъ явленія, (какъ на большей части изображеній этого предмета), но превосходно выраженное недоумѣніе и смущеніе конечнаго духа въ виду сверхъестественнаго событія.—Между произведеніями Беллини, встрѣчаются также одиночные лики І. Христа; самый величественный, извѣстный образъ въ Дрезденской галереѣ***). Это идеалъ человѣчества, представленный безъ сіянія и вѣнца, выше чего едва ли что нибудь создалъ XV вѣкъ.—Въ ц. с. Корона въ Виченцѣ находится прекрасное Крещеніе Христово †), въ берл. музеѣ, цѣлый большой рядъ картинъ, въ числѣ которыхъ въ особенности замѣчательны нѣсколько изображеній Б. Матери съ Младенцемъ. И т. д.—Въ Англіи есть также нѣсколько отличныхъ картинъ, на пр. два портрета дожей у г. Векфорда въ Батѣ и пр. ††).

Не такъ замѣчателенъ какъ Джіованни, старшій братъ его Джентиле Беллини (1421—1501). Въ числѣ самыхъ лучшихъ его работъ можно

---

*) Эта картина представляетъ можетъ быть самый изящный образецъ Тиціановыхъ ландшафтовъ. Она задумана совершенно въ романскомъ стилѣ: боги спустившись на землю, дабы вкусить ея радости, на время отложили свое достоинство и являются веселою компаніею смертныхъ гулякъ высшаго сословія, какъ представители веселящагося человѣчества. Беллини въ этой картинѣ, повидимому хотѣлъ издѣваться надъ идиллической концепціею человѣческой жизни Джіорджоне: — это могло бы напомнить намъ подобное трактованіе заоблачнаго предмета въ шекспировой: „Troilus and Cressida", еслибы здѣсь сатиру не умѣряли, венеціянская важность и дивная красота колорита, выраженія и ландшафта, качества ставящія эту мало извѣстную картину на ряду съ самыми цѣнными дошедшими до насъ произведеніями живописи.—(Прим. анг. изд.).

**) Подобнаго рода изображенія встрѣчаются однако также у Фіесоле.—ф. Блемб.

***) Судя по Kunstbl. 1846. стр. 33 этотъ экземпляръ работа Чима да Конельіано.

†) Служащіе І. Христу ангелы, на этой картинѣ, (помѣченной подписью художника), въ особенности примѣчательны: — едвали гдѣ нибудь можно найти такое сочетаніе естественности и чистаго и глубокаго благоговѣнія. Однако эта картина, подобно той, почти современной ей, которая находится въ ц. с. Джіов. Кризостомо, все таки замѣчательна скорѣе по удивительной вѣрности и красотѣ — ландшафта. Вотъ что составляетъ сторону болѣе важную въ этой картинѣ, чѣмъ въ любомъ другомъ произведеніи того періода: — пласты и формаціи скалъ на переднемъ планѣ, пальмы и другія деревья обрисовывающіяся на свѣтлой дали, и на заднемъ фонѣ ряды голубыхъ горъ, —все это по своей красотѣ и вѣрности, выше всякой похвалы, какъ оно было выше всякаго подражанія по силѣ и прозрачности строгаго выполненія:—законченность такая, какъ у самой природы, колоритъ превосходящій блескъ драгоцѣнныхъ камней. (Пр. анг. изд.)

††) Портретъ Дожа Лоредано находится нынѣ въ національной галереѣ въ Лондонѣ (П. анг. изд.).

назвать двѣ большія картины, находящіяся нынѣ въ венеціанской академіи; содержаніе ихъ относится къ исторіи республики. На одной изображено чудо, совершенное на одномъ изъ каналовъ Венеціи отъ частицы с. Креста Господня; на другой, торжественная процессія съ этою святынею по площади с. Марка. Головы мягче чѣмъ у Джіованни, но нерѣзкимъ менѣе характеристичны.— Въ такомъ же родѣ большая, многофигурная картина въ миланской галереѣ Брера, представляющая проповѣдь с. Марка въ Александріи. Какъ извѣстно, этотъ художникъ посѣтилъ на время Константинополь по желанію султана; этому путешествію приписываютъ происхожденіе нѣкоторыхъ существующихъ еще картинъ, мж. пр. упомянутую сейчасъ, въ которой почти всѣ костюмы восточные *).

§ 147. Джіованни Беллини образовалъ весьма значительное число учениковъ; нѣкоторымъ, въ томъ числѣ. Джіорджоне и Тиціану, мы посвятимъ одинъ изъ слѣдующихъ отдѣловъ. Здѣсь мы назовемъ только болѣе замѣчательныхъ, именно изъ числа тѣхъ, которые съ большимъ или меньшимъ талантомъ и своеобразностію слѣдовали направленію своего мастера. Ихъ можно распредѣлить на двѣ группы, отличавшіяся, одна—болѣе пріятной и мягкой, другая—болѣе строгой, пластической манерою. Къ первой группѣ принадлежатъ преимущественно нижеслѣдующіе художники:

Піерфранческо Биссоло. Картины его въ венеціанской академіи: прекрасное изображеніе І. Христа, вручающаго **) с. Екатеринѣ сіенской терновый вѣнецъ; кругомъ много святыхъ;—Благовѣщеніе въ галереѣ Манфрини; — превосходное Воскресеніе Христово въ берл. музеѣ и м. др. всѣ эти работы свидѣтельствуютъ о нѣжности и мягкости выполненія, которыми отличается этотъ художникъ. Мотивы по большей части не очень сильны, но зато головы прекрасны и исполнены чувства.

Піетро дэлли Пиканнати. Святое семейство въ ландшафтѣ, у г. Бекфорда въ Батѣ; Мадонна со святыми въ берл. музеѣ. Никто другой изъ учениковъ Беллини такъ вѣрно не удержалъ, можетъ быть, кротость и мягкость его манеры, но въ немъ нѣтъ задушевной глубины учителя; ее замѣняетъ какая-то легкая грація.

Піеръ Марія Пеннакки. Молящаяся Мадонна въ ц. с. Франческо дэлла Винья въ Венеціи; другая Мадонна въ ризницѣ С. М. дэлла Салуте и пр.—замѣчательны по ясной и величавой прелести.

Андреа Корделле Аджи. Этому художнику приписываютъ картину обрученія с. Екатерины въ берл. музеѣ, съ теплымъ и привлекательнымъ выраженіемъ въ головахъ. Небольшая Мадонна у г. Бекфорда въ Батѣ, замѣчательна въ особенности по необыкновенно мягкой отдѣлкѣ.

*) Достовѣрный годъ его путешествія 1497; стало-быть при султанѣ Баязитѣ II. Базари однако постоянно упоминаетъ о султанѣ Мухамедѣ II, жившемъ только до 1481 г; потомъ существуетъ также большая медаль, принадлежавшая Джентиле, съ изображеніемъ и вензелемъ этого султана, такъ что суда по этому должно предположить другое еще, предшествовавшее путешествіе.

**) Скорѣе - обмѣнивающаго терновый вѣнецъ на золотой. См. Zanetti, della pittura Veneziana, lib. I.—(Пр. англ. изд.)

Мартино да Удине. Благовѣщеніе въ венеціанской академіи; с. Урсула посреди ея дѣвственницъ, въ галереѣ Брера въ Миланѣ; — объ эти картины полны спокойной, высокой красоты.

Джироламо ди Санта Кроче, извѣстенъ преимущественно по кабинетнымъ картинамъ съ красивыми маленькими фигурами. Его маленькіе ангелы въ развѣвающихся одѣяніяхъ, парящіе по воздуху или стоящіе на облакахъ, исполнены чрезвычайной прелести. Въ берл. музеѣ хранятся различныя картины въ этомъ родѣ, въ томъ числѣ въ особенности превосходно одно изображеніе Рождества Христова съ значительнымъ числомъ подобныхъ маленькихъ ангеловъ, изъ которыхъ нѣкоторые поютъ а другіе держатъ орудія Христовыхъ страданій. Въ подобномъ родѣ одно поклоненіе волхвовъ въ галереѣ Манфрини въ Венеціи. Тамъ же, двѣ небольшія изящныя картины античнаго содержанія, выполненныя съ весьма классически уже развитымъ вкусомъ. Одно мученіе с. Лаврентія въ неаполитанскихъ студіяхъ, съ турецкими мучителями вмѣсто римскихъ и тремя присутствующими при этомъ турецкими принцессами; весьма понятный по тогдашнему времени намекъ. — Въ ц. Сан'Франческо въ Падуѣ, рукою Джироламо расписана цѣлая часовня событіями изъ жизни Пр. Дѣвы. — Въ послѣдствіи этотъ художникъ обратился къ новой манерѣ (Тинтора), въ которой однако не пріобрѣлъ большой извѣстности. Къ лучшимъ картинамъ въ этомъ родѣ принадлежитъ одно изобр. Мадонны въ венеціанской академіи. Тайная Вечеря въ ц. с. Франческо дэлла Винья, посредственная и въ гравировкѣ очень манерная картина; произведеніе менѣе даровитаго, одноименнаго живописца, Франческа ди Санта Кроче, *) которымъ написано находящееся въ берл. музеѣ поклоненіе волхвовъ, отличающееся теплымъ выраженіемъ и мягкостію выполненія.

Къ другой группѣ учениковъ Беллини принадлежатъ:

Винченцо Катена. Въ работахъ этого художника, до нѣкоторой степени проглядываетъ еще, новѣйшему, вліяніе направленія Бартоломмео Виварини. Въ венеціанской академіи есть нѣсколько картинъ въ этомъ родѣ, изъ нихъ замѣчательно въ особенности, довольно строгое еще изображеніе Мадонны съ Симеономъ и Іоанномъ Кр. Въ позднѣйшихъ его работахъ выказывается болѣе свободная и широкая обработка, напр. въ поклоненіи волхвовъ, находившемся прежде въ галереѣ Манфрини, и въ превосходномъ образѣ Мадонны со святыми въ берл. музеѣ. Тамъ же можно видѣть превосходный мужской портретъ.

Андреа Превиталли. Главныя произведенія въ Бергамѣ, родинѣ этого художника. Въ числѣ этихъ картинъ, которымъ свойственъ вообще достойный и спокойный характеръ, въ особенности превосходенъ престольный образъ с. Іоанна Кр. среди другихъ святыхъ, въ ц. с. Спиріто. Святое семейство въ галереѣ Манфрини въ Венеціи, отличается простотою и нѣ-

*) Въ ц. с. Франческо дэлла Винья есть нѣкоторые образчики работъ этого живописца, но изъ двухъ изображеній Тайной Вечери, одно, писанное ранѣе, находится въ с. Джеминьяно; другое позднѣйшее, 1518 г. въ с. Мартино. Послѣднее замѣчательно въ отношеніи къ выставленному на немъ году, свидѣтельствующему что стиль ранней венеціанской школы почти исчезъ 37 лѣтъ спустя смерти Джорджоне. — (Пр. анг. изд.).

сколько—строгой прелестію. Слабѣе изображеніе трехъ святыхъ женъ, въ берл. музеѣ.

Джіамбатиста Чима да Конельяно. Одинъ изъ самыхъ выдающихся послѣдователей Джіованни Беллини. Его фигуры, преимущественно мужскія, носятъ отпечатокъ своеобразной силы, важности, и достоинства и отличаются величаво спокойными выраженіемъ и движеніями; выполненіе самое сильное и тщательное. Замѣчательно однако, безжизненное выраженіе его Мадоннъ, не лишенныхъ впрочемъ красоты. — Его самое превосходное произведеніе, блещущее красками, точно драгоцѣнными камнями, находится въ ц. аль Кармине въ Венеціи. Это Мадонна, съ любве-обильнымъ смиреніемъ стоящая на колѣняхъ у яслей, въ которыхъ лежитъ Младенецъ; справа прекрасный ангелъ приводитъ молодаго Товія, слѣва Іосифъ двухъ благоговѣющихъ пастуховъ; въ нѣкоторомъ отдаленіи стоятъ бесѣдуя другъ съ другомъ с. Елена и с. Екатерина. Фонъ представляетъ крутую надвислую скалу поросшую лѣсомъ, въ роскошномъ вечернемъ ландшафтѣ съ городами и замками. Такимъ образомъ, подобно другимъ венеціянскимъ картинамъ, здѣсь сливаются священное событіе съ другими предметами, такъ сказать, въ одну новую, прелестную композицію. Въ числѣ картинъ этого мастера, находящихся въ берлинск. музеѣ, очень замѣчателенъ въ особенности, образъ Б. Матери на престолѣ, съ четырьмя святыми по Ея сторонамъ. — Живою выразительностію лицъ отличается другая картина въ той же галереѣ, с. Аніанъ александрійскій исцѣляющій рану на рукѣ сапожника.—Въ венеціянской академіи есть также двѣ отличныя картины его руки. — Одна Мадонна со святыми въ Луврѣ, съ прекраснымъ характеромъ и весьма тонкимъ выраженіемъ. Также въ Миланѣ, въ галереѣ Бреры, есть нѣсколько картинъ; но въ томъ числѣ и такія, въ которыхъ стремленіе къ силѣ и строгости переходитъ уже въ тяжеловатость.

Къ упомянутымъ послѣдователямъ Джіованни Беллини, (къ которымъ можно бы прибавить еще значительное число другихъ именъ), мы причислимъ Марко Марконе изъ Комо. Въ берлинск. музеѣ есть одна картина его работы 1507 г. въ ней изображена вечеря въ Эммаусѣ, обличающая въ значительной степени сродственность общему направленію школы; но между тѣмъ отличающаяся своеобразною, наивною концепціею жизни, сдающею почти на жанръ. — Въ весьма близкомъ къ этому родѣ, этотъ же самый предметъ обдѣланъ нѣкимъ Марко Марціале, въ венеціянской академіи.

§ 148. Кромѣ Джіованни Беллини и его школы, слѣдуетъ упомянуть еще нѣкоторыхъ другихъ художниковъ, которые хотя и слѣдовали общему ходу развитія венеціянскаго искусства, но развились самостоятельно, независимо отъ прочихъ. Къ нимъ принадлежитъ Марко Базаити, мастеръ отличающійся своеобразно простымъ достоинствомъ и строгостію, доходящими иногда до черстваго реализма и сопровождаемыми какою то неловкостію въ драпировкѣ и постоянно повторяющимся типомъ головъ. По видимому, этотъ художникъ находился въ близкихъ отношеніяхъ къ обоимъ Виварини, что въ особенности видно потому обстоятельству, что упомянутый выше большой напрестольный образъ въ ц. с. м. дэ' Фрари въ Венеціи, начатый Виварини, былъ доконченъ Базаити: с. Амвросій, сидя среди многихъ святыхъ, и вверху вѣн-

чаніе Пр. Дѣвы. (Одно образцовое произведеніе его кисти, судя по Истлэку (Eastlake), въ Взятіе на небо Б. Матери въ ц. с. Пётро Мартиро въ Мурано) — Въ подобномъ родѣ изображеніе 1510 г. І. Христосъ на Елеонской горѣ, въ венеціанской академіи. — Менѣе важна, но съ превосходными отдѣльностями, другая картина въ томъ же собраніи, также 1510 г. призваніе къ апостольству сыновъ Зеведеевыхъ; композиція исполненная драматическаго оживленія, которая можетъ быть этому художнику не была подъ силу. Нѣсколько картинъ меньшихъ размѣровъ въ академіи, за то, превосходны. Также въ берлинск. музеѣ есть части превосходнаго напрестольника работы этого же художника и одно изобр. с. Себастіана.

Замѣчательнѣе предыдущаго, Витторе Карпаччіо. Это настоящій историческій живописецъ древнѣйшей венеціанской школы, но композиціи его съ самаго начала носятъ тотъ полужанровый (романтическій) характеръ, о которомъ мы говорили выше. Съ большимъ разнообразіемъ развертывается въ его картинахъ пестрая жизнь венеціанскаго народа; онъ любитъ наполнять задніе фоны сельскими видами, архитектурою и т. п. Въ этомъ отношеніи его можно сравнить съ флорентійскими мастерами XV вѣка, съ тою только разницею, что онъ еще больше ихъ старается о ландшафтной и архитектурной обстановкѣ и несравненно болѣе законченнымъ выполненіи. Онъ располагаетъ предметы совершенно свободно въ своихъ композиціяхъ и связываетъ все вмѣстѣ, глубокимъ и сочнымъ колоритомъ; цѣль его изобразить, не отдѣльные факты, но жизнь въ совокупности. Въ венеціанской академіи находятся много произведеній его руки, въ томъ числѣ особенно замѣчательны восемь большихъ картинъ, со многочисленными фигурами, содержащія легенду о с. Уршулѣ и ея 11,000 дѣвственицахъ; эти картины прежде находились въ училищѣ с. Уршулы *). Это образцовыя произведенія, обнимающія мотивами и характеристическими фигурами; обрядность, свойственная многимъ изъ этихъ сценъ, вездѣ удачно смягчена или сглажена свободнымъ расположеніемъ группъ и умственными намеками; краски самыя блестящія. И въ упомянутыхъ нами картинахъ, содержащихъ чудеса совершенныя отъ части с. Креста, можетъ быть самая лучшая доля выполнена Карпаччіо, напр. исцѣленіе обезноженнаго Градскимъ патріархомъ; дѣйствіе происходитъ вверху, въ лоджіи одного дворца въ то время какъ внизу на каналѣ и на берегу, стоитъ въ ожиданіи безчисленная толпа зрителей. Какъ вообще упомянутыя обрядовыя картины, такъ въ особенности эта, намъ даетъ самое наглядное понятіе о строеніяхъ, костюмахъ и народѣ древней Венеціи. Другія картины въ томъ же собраніи, Пришествіе въ храмъ (1510 г.), прославленіе с. Уршулы, вообще обдѣланы шире и въ болѣе развитомъ венеціанскомъ стилѣ; но вслѣдствіе крупныхъ размѣровъ фигуръ, въ формахъ выказывается нѣкоторая принужденность. — Одно изъ главныхъ произведеній этого живописца, престольный образъ въ ц. с. Виталіе въ Венеціи, (1514 г.) замѣчательный, не только по превосходному выполненію, но также какъ образчикъ «Святой бесѣды» въ древнемъ вкусѣ. Архитектура на заднемъ планѣ, составляетъ здѣсь еще какъ бы нѣкоторую симметри-

*) Гравированы: Gio. de Pian e Franc. Calimberti.

ческую обрамку къ стоящимъ на первомъ планѣ святымъ, бесѣдующимъ съ с. Виталіемъ который сидитъ посреди ихъ на бѣломъ конѣ; вверху на галереѣ, четверо другихъ святыхъ также ведутъ оживленную бесѣду. Въ галереѣ Бреры въ Миланѣ есть также различныя картины Карпаччіо, мж. пр. сцены изъ житія с. Стефана; другія картины принадлежащія къ этому же циклу въ Луврѣ. Въ берлинск. музеѣ есть также отличная картина его руки, посвященіе с. Стефана и другихъ діаконовъ. Стѣнныя изображенія съ событіями изъ жизни І. Христа, с. Георгія и бл. Іеронима (1502—1511); можно видѣть въ ц. с. Джіорджіо дэ' Скіавони въ Венеціи. Одно изобр. Мадонны которой Іоаннъ Кр. поручаетъ Дожа изъ рода Мочениго, въ 1866 г. была пріобрѣтена для національной галереѣ въ Лондонѣ (за 3400 фунтовъ).

Въ подобномъ родѣ скомпонованы также картины учениковъ Карпаччіо, Джіованни Мансуети и Лаццаро Себастіани, но по малой оживленности, эти композиціи скорѣе можно сравнить съ произведеніями Джентиле Беллини. Въ венеціянской академіи есть нѣкоторыя работы его руки, которыя (подобно упомянутымъ Джентилевымъ), относятся къ чуду отъ части с. Креста въ Венеціи. Бенедетто Діана также не особенно замѣчательный живописецъ.

§ 149. Еще слѣдуетъ привесть нѣкоторыхъ художниковъ процвѣтавшихъ около исхода XV в. и державшихся почти середины между манерою Джіованни Беллини и Андрея Мантеньи.

Сюда принадлежитъ сперва Бартоломмео Монтаньа изъ Виченцы. Его работы можно видѣть въ венеціянской академіи и въ берл. музеѣ; онѣ носятъ характеръ нѣсколько серьіозный, подъ часъ терпкій и сухой. По нѣкоторымъ отдѣльностямъ этотъ художникъ приближается къ феррарской школѣ.

Потомъ нѣсколько живописцевъ изъ Вероны. Либерале, тоже не особенно замѣчательный художникъ. Главныя его работы, поклоненіе волхвовъ въ веронскомъ соборѣ, престольный образъ въ с. Фермо, (с. Антоній падуанскій среди другихъ святыхъ и нѣсколько фресокъ въ ц. с. Анастасіи. С. Себастіанъ, (не лишонный нѣкотораго величія), въ галереѣ Бреры въ Миланѣ; другой въ берл. музеѣ. Либерале занимался также миніатюрной живописью; въ книгохранилищѣ при сіенскомъ соборѣ хранится служебникъ украшенный картинами его работы, которыя впрочемъ не особенно замѣчательны. — Франческо Мороне. Отличный престольный образъ его руки въ ц. с. Анастасіи въ Веронѣ: Мадонна между бл. Августиномъ и Ѳомою аквитанскимъ, внизу иконодавцы. Въ числѣ другихъ его работъ слѣдуетъ упомянуть, прекрасное изображеніе Мадонны съ четырьмя святыми, на стѣнѣ одного дома въ Веронѣ (подъ № 5522, по ту сторону моста дэллэ нави). Нѣсколько замѣчательныхъ вещей этого художника, завѣренныя его собственной подписью, можно видѣть въ берл. музеѣ: Б. Матерь съ Младенцемъ и два другія изобр. Мадонны со святыми по сторонамъ. Эти картины писаны просто и хорошо и носятъ отпечатокъ кроткой сосредоточенности. — Джироламо дан' Либри, (сынъ раскрашивателя книгъ, или занимавшійся самъ этимъ дѣломъ, отъ чего и получилъ это прозвище). Въ Веронѣ находятся много произведеній этого отличнаго, но вообще мало извѣстнаго,

вѣ отечества, художника. Его прежнія работы обличаютъ положительное стремленіе къ манерѣ Андреа Мантеньи; такъ напр. одинъ престольный образъ, писанный имъ въ ц. с. Анастасіи: — Мадонна на престолѣ со святыми и иконодавцами, — сильно напоминаетъ Мантеньевъ напрестольный образъ въ с. Зено. — Рождество Христово съ бл. Іеронимомъ и Іоанномъ Кр., въ галереѣ дворца городскаго совѣта, — писано въ этомъ же родѣ, но строже и исполнено привлекательно кроткаго характера и своеобразно мягкой отдѣлки. Несравненно большею мягкостью еще и кроткой прелестью, проникнуты нѣкоторыя позднѣйшія картины Джироламо, притомъ же болѣе уже сродственныя школѣ Беллини. Въ галереѣ дворца городскаго совѣта хранятся нѣкоторыя картины относящіяся къ этой позднѣйшей порѣ, въ числѣ ихъ въ особенности замѣчательно изображеніе 1530 г.: — Мадонна на престолѣ, различные святые и Товій съ ангеломъ по сторонамъ Ея. — Миніатюры работы Джироламо и Франческо дай'Либри, какъ кажется, не сохранились, но можно себѣ приблизительно составить понятіе о ихъ стилѣ, судя по рисункамъ одного молитвенника въ собраніи герцога Сассекса, выполненнымъ изящно, въ манерѣ Мантеньи.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

УМБРІЙСКІЯ ШКОЛЫ И МАСТЕРА СРОДСТВЕННАГО ИМЪ НАПРАВЛЕНІЯ.

§ 150. Реалистическое направленіе, охватившее многія значительныя школы и преимущественно стремившееся болѣе къ естественному и красивому изображенію внѣшней формы, чѣмъ къ передачѣ внутренняго и глубокаго содержанія; — по самой природѣ вещей, не могло не вызвать рѣшительнаго заявленія противоположнаго свойства. Такое дѣйствительно послѣдовало еще въ первой половинѣ XV вѣка въ флорентійской школѣ, когда Фра Джіованни да Фіесоле, — (причисленный нами къ мастерамъ предъидущаго періода, но цвѣтущая пора котораго совпадаетъ лишь съ настоящимъ временемъ), — положительно отдѣлился отъ направленія флорентійскихъ мастеровъ и пошелъ собственной дорогою. Точно такъ, но въ большихъ еще размѣрахъ, во второй половинѣ, или точнѣе, въ послѣдней четверти этого вѣка, въ Умбрійской школѣ *) обнаруживается подобная противоположность.

*) Названіе это, употребляемое сколько намъ извѣстно, впервые Румор'омъ, не слѣдуетъ примѣнять въ слишкомъ тѣсномъ смыслѣ къ древнеиталійской Умбріи. — „Но сіе время существуетъ поговорка: — „Quel che muove la Romana all'ira, muove la Perugineso al pianto.“ — (т. е. Что возбуждаетъ гнѣвъ Римлянки, то заставляетъ плакать Перуджианку).

Въ Умбріи, этой замкнутой долинѣ у верховьевъ Тибра, и въ прилегающихъ къ ней ближайшихъ окрестностяхъ, внѣшнія условія жизни благопріятствовали развитію въ искусствѣ направленія, болѣе сосредоточеннаго на внутренній міръ. Эта область, преимущественно передъ другими въ Италіи, отличалась въ средніе вѣка какъ главное мѣсто религіознаго фанатизма; тамъ мы находимъ наиболѣе прославленныя чудотворныя иконы; тамъ родились и образовались фанатики въ родѣ с. Франциска, и городокъ Ассизи съ его святынею, основанною этимъ святымъ и естественно поддерживавшей подобное настроеніе, сталъ средоточіемъ, вокругъ котораго сгруппировались прочія мѣстности въ качествѣ данницъ. Какъ въ торговыхъ республикахъ Венеціи и Флоренціи, какъ въ Падуѣ, гдѣ процвѣтала любовь къ древнимъ наукамъ, точно такъ и здѣсь, искусство согласовалось съ требованіями жизни. Безпорочная душевная чистота, стремленія къ неземному, совершенное упоеніе грустно-сладкимъ и тихо-мечтательнымъ чувствомъ,—вотъ основныя черты характера школы, къ разбору которой мы теперь приступаемъ. Слѣдовательно, характеръ и величіе ея основаны, не на какомъ нибудь опредѣленномъ и уставномъ началѣ, а скорѣе на извѣстномъ настроеніе духа; съ перваго проявленія котораго, начинается умбрійская школа, невзирая на то, какъ и откуда почерпнулъ образованіе свое, каждый художникъ въ отдѣльности. При такихъ условіяхъ и постоянномъ погруженіи во внутреннюю и загробную жизнь понятно, если школьный типъ въ послѣствіи перешелъ также на внѣшнюю форму и ей отчасти придалъ идеальный отпечатокъ. Сравнительно ранній упадокъ школы, также въ связи съ ея внутреннимъ положеніемъ. Стяжавъ себѣ неувядаемую славу, что содѣйствовала къ образованію первоначальнаго, и въ нѣкоторомъ отношеніи даже, постояннаго направленія Рафаэля, она быстро вяла въ крайнее безсиліе и манерность.

Основный стиль этой школы, по видимому, сложился изъ смѣшенія разнородныхъ вліяній. Кромѣ всеобщаго вліянія со стороны Джіотто, которое проникло во всѣ части середней Италіи; кромѣ упомянутыхъ выше мастеровъ анконскихъ мархій и урбинскихъ областей,—) въ эту страну внесли свою дѣятельность еще, мж. пр. фламандецъ Юстусъ изъ Гента, (его работа, престольный образъ въ ц. с. Агаты въ Урбино, оконченный въ 1474 г.), потомъ Паоло Уччелло, Беноццо Гоццоли и Піеро делла Франческа; послѣ 1484 въ Урбинѣ работалъ также Лука Синьорелли. Относительно самыхъ раннихъ памятниковъ умбрійскаго духонастроенія есть прямыя доказательства, что проявленію ихъ содѣйствовало вліяніе со стороны Сіенской школы; въ этомъ отношеніи нѣкоторое значеніе получаетъ дѣятельность сіенскаго мастера Таддео ди Бартоло въ Перуджіи, (о чемъ см. § 115.) Мы замѣтили, что именно въ Ассизи сохранились различныя произведенія или остатки, свидѣтельствующія о замѣчательной средственности пріемамъ и манерѣ этого художника. Сюда главнымъ образомъ относится стѣнное украшеніе маленькой церкви с. Екатерины (или с. Антоніо ди Віа суперба), расписанной фресками, снаружи нѣкимъ Мартиннеллусомъ около 1422 г. внутри Мат-

*) Подробнѣе у I. D. Passavant: Rafael etc. I. стр. 435 и сл. Главный источникъ относительно умбрійской школы.—Ср. статьи Gaye въ Kunstbl 1837. № 83 и сл.

тео̀мъ де Гуальдо и жившѝмъ нѣсколько позднѣе Піетро Антоніо ди Фулиньіо *). Уцѣлѣвшіе остатки росписи первоупомянутаго живописца, носятъ положительно сіенскій отпечатокъ но въ остальномъ не замѣчательны. Работы третьяго, которыми расписаны боковыя стѣны этой небольшой церкви, привлекательнѣе по прекрасному и мягкому выраженію головъ. (Въ одной фрескѣ возлѣ двери, замѣтна позднѣйшая рука, временъ Пинтуриккіо).—Большое окно на клиросѣ въ ц. с. Доменико въ Перуджіи, со множествомъ святыхъ въ особыхъ отдѣленіяхъ, не сдаетъ ни на какое вліяніе извѣстныхъ школъ. Какъ полагаютъ оно сработано Фра Бартоломмео изъ Перуджіи въ 1411 г.

§ 151. Однако XV вѣкъ, съ его реалистическимъ направленіемъ, произвелъ также въ умбрійской школѣ нѣкоторую остановку. Кромѣ Піеро дэлла Франческа, послѣдователя Мазаччіо, слѣдуетъ здѣсь упомянуть какъ одного изъ первыхъ извѣстныхъ художниковъ Перуджіи, Бенедетто Бонфильи или ди Буонфильіо, въ работахъ котораго еще въ значительной степени преобладаетъ жесткость, хотя вмѣстѣ съ тѣмъ и проглядываетъ нѣкоторый оттѣнокъ манеры Джентиле да Фабріано. Его самая лучшая картина, поклоненіе волхвовъ въ ц. С. Доменико, какъ полагаютъ 1460 г.; къ болѣе пріятнымъ его работамъ принадлежатъ потомъ еще, одна Мадонна со святыми въ академіи и два изображенія на доскахъ: ангелы съ орудіями страданій Христовыхъ,—въ ризницѣ ц. с. Франческо. Жестко, деревянѣло и портретоподобно за то выполнено, большое изображеніе славы І. Христа и дѣяній с. Бернардино, въ часовнѣ братства этого имени; (оно писано послѣ 1461 г. и можетъ быть предназначалось для хоругви во время процессій); въ такомъ же родѣ образъ Пр. Дѣвы съ тѣломъ умершаго Господа и двумя святыми, 1469 г. въ ц. Сан̀ Піетро. Главное произведеніе Бонфильи, начатыя съ 1454 г. фрески въ дворцѣ городскаго совѣта, (въ пріемной выборныхъ), въ которыхъ представлены житія семи. епископовъ Людовика и Геркулана, въ отношеніи къ фигурамъ ставятъ этого художника не выше посредственныхъ подражателей Мазаччіо, но онѣ отличаются вѣрно расчитанной перспективою и изящнымъ выполненіемъ архитектуры на заднихъ планахъ.

Больше дарованій обличаетъ другой художникъ, моложе его по годамъ, Фіоренцо ди Лоренцо; преимущества его состоятъ въ лучшей живописной постановкѣ, своеобразномъ расположеніи предметовъ и въ особенности, въ извѣстномъ, болѣе тонкомъ пониманіи формъ, свидѣтельствующемъ можетъ быть о нѣкоторомъ знакомствѣ съ падуанской школою. Картины его руки очень рѣдки **). Въ ризницѣ ц. с. Франческо де'Конвентуали въ Перуджіи есть двѣ картины съ фигурами сев. Петра и Павла, части большаго напрестольника, помѣченныя именемъ художника и годомъ 1487; тамъ же, верх

*) Ср. V. Rumohr Ital. T. II. с. 312 и сл.— Также другіе дома въ Ассизи украшены снаружи фресками въ стилѣ Сіенцевъ и именно Таддея ди Бартоло; на пр. домъ братства с. Франческа, на стѣнахъ котораго, въ одной наружной нишѣ изображены, чудо совершонное этимъ святымъ съ розами и рядомъ другія предметы, зеленой охрою. Тайе приписываетъ послѣднія также Піетро Антоніо.

**) Подробности объ немъ и его произв. у Crowe и Cavalc. III. 152 и сл.

няя, полукруглая часть большаго изображенія; Мадонны съ Младенцемъ и двумя поклоняющимися ангелами. Прекрасный образъ Мадонны съ ангелами въ палацио дэль Консильіо, (надъ дверью зала дэль кадасто нуово); другой образъ въ боковой часовнѣ с. Агостино. Одна Мадонна на золотомъ фонѣ, съ почти падуанской рѣзкостью въ выраженіи, 1481 г. въ берл. музеѣ.

Одновременно съ обоими упомянутыми сейчасъ мастерами, жилъ Никколо ди Фулиньіо, назыв. обыкновенно Никколо Алунно; его заслуга въ томъ, что онъ первый внесъ въ умбрійскую школу то самобытное стремленіе, которымъ въ послѣдствіи отличаются всѣ ея произведенія. Не обладая геніальною творческою изобрѣтательностію, онъ умѣлъ однако придавать своимъ фигурамъ вообще, привлекательное и задушевное выраженіе; женскимъ и ангельскимъ головкамъ въ особенности, какой-то отпечатокъ необыкновенной нѣжности и душевной чистоты; мужскія фигуры, (которые у него вообще, сравнительно съ прочими умбрійскими живописцами, нѣсколько полнѣе и грубѣе), поражаютъ даже своею важностію. Его лики. с. Франциска, которые часто попадаются, проникнуты восторженной преданностію; но изображенія страданій у него выходятъ преувеличено рѣзко. Самая ранняя изъ извѣстныхъ картинъ этого мастера, Мадонна съ ангелами и святыми, 1458 г.; она находится надъ главнымъ престоломъ францисканской церкви въ Дирутѣ (между Неруджіею и Тоди). Его Благовѣщеніе въ с. Марія нуова въ Неруджіи; произведеніе дивной красоты, строгости и важности, почти еще въ стилѣ первыхъ сіенскихъ мастеровъ, но исполненное самой высокой прелести. Вверху изображенъ Богъ — Отецъ окруженный херувимами; внизу святые, иконодавцы и другія фигуры возносящіе къ нему молитвы. Въ числѣ прочихъ прелестныхъ головъ, голова ангела отличается необыкновенной красотою. Другіе престольные образа можно видѣть въ замкѣ с. Северино (1468 г.) и въ ц. с. Франческо въ Гуальдо, (1471); схожій съ послѣдне-упомянутымъ образъ, въ ризницѣ главной церкви въ Почерѣ (близъ Фулиньіо), писанный въ 1483 г. принадлежитъ опять къ отличнѣйшимъ работамъ этого художника. Отъ напрестольника въ с. Никколо, церкви августинцевъ въ Фулиньіо (1492), еще остались на прежнемъ мѣстѣ главныя доски съ Рождествомъ Христовымъ и вверху Воскресеніе съ ликами святыхъ; по обѣимъ сторонамъ: предэлла къ нему, съ весьма драматически оживленными сценами страданій Христовыхъ, въ которыхъ энергія выраженія иногда доходитъ до карикатурности, находится въ луврѣ. Въ ц. с. Марія фуори ла порта, въ Фулиньіо, уцѣлѣли также фрески Алунно, которыя однако не очень важны и сильно повреждены. Отъ главнаго престола собора въ Ассизи сохранились также лишь фрагменты, они вставлены въ стуккѣ, и составляютъ части Піэта̀ съ двумя ангелами, которые, по словамъ Вазари, такъ горько плачутъ, что подобнаго ни одинъ художникъ и съ большимъ дарованіемъ, не въ состояніи бы былъ изобразить. (Въ латеранскомъ собраніи въ Римѣ, большой напрестольникъ 1464 г. увѣнчаніе Пр. Дѣвы и во многихъ боковыхъ отдѣленіяхъ его, святые, ангелы и одно распятіе). Послѣднее по времени произведеніе, которое мы знаемъ, уже второстепеннаго достоинства; это напрестольникъ ц. с. Анджело въ ла Бастіа близъ Неруджіи, 1499 г. Многія другія вещи разбросаны по разнымъ мѣстамъ анконскихъ мархій. Почти всѣ поименованныя произведенія состояли, по старинному и въ то время по-

чти уже оставленному обычаю, изъ многихъ отдѣльныхъ досокъ. — Красивый образъ Мадонны во весь ростъ и на золотомъ фонѣ, въ берл. музеѣ.

§ 152. Тѣ качества, которыя не были еще выработаны у Алунно, другой младшій мастеръ довелъ до высокой степени развитія. То былъ Піетро Вануччи дэлла Пieве (ode castro plebis», прозванный такъ, по его родинѣ Кастелло дэлла Пieве), или Піетро Перуджино *), (по мѣсту гдѣ онъ въ послѣдствіи поселился; — род. въ 1446 г. ум. въ 1524 г.) Свѣдѣнія о художественномъ образованіи Перуджина очень скудны; его учителями слывутъ то тотъ, то другой изъ приведенныхъ сейчасъ художниковъ; но вѣроятно что онъ образовался подъ вліяніемъ Алунно. Приблизительно на двадцатилѣтнемъ году жизни онъ отправился во Флоренцію, гдѣ, для довершенія своего образованія онъ сошелся съ Андреемъ Вероккіо (и вѣроятно также съ его учениками, Леонардо да Винчи и Лоренцо ди Креди). Въ этомъ и другихъ городахъ Италіи онъ провелъ продолжительное время и потомъ, въ 1495 поселился въ Перуджіи гдѣ открылъ большую мастерскую и школу.

Этимъ объясняется встрѣчаемое въ его произведеніяхъ различіе стиля. Къ работамъ его раннихъ лѣтъ, т. е. до вліянія флорентійской школы, повидимому принадлежатъ различныя небольшія изображенія на доскахъ, которыя часто встрѣчаются и именно во Флоренціи. Въ нихъ, правда, уже проглядываютъ извѣстныя характеристическія особенности, но между тѣмъ они положительно принадлежатъ еще къ древнѣйшему направленію. (Одна круглая картина въ этомъ родѣ находится въ берл. музеѣ: Мадонна съ двумя поклоняющимися Ей ангелами). — Въ преобладаніе свое во Флоренціи, повидимому, онъ успѣлъ на время, противоположное, болѣе натуралистическое направленіе тогдашнихъ Флорентійцевъ, чему свидѣтельствомъ служатъ многія произведенія, исполненныя приблизительно въ продолженіи времени отъ 1475 до 1480 г. Сюда относится поклоненіе волхвовъ въ ц. С. Марія Нуова въ Перуджіи, съ портретомъ художника, въ которомъ онъ изображенъ мужемъ, лѣтъ около тридцати **); здѣсь волхвы (цари) и ихъ свита представлены, согласно съ прекрасной флорентійской манерою, характеристично и чинно стоящими другъ возлѣ друга. Одно изображеніе І. Христа на крестѣ со святыми въ ц. ла Кальца во Флоренціи, даже положительно напоминаетъ Луку Синьіорелли. Но въ особенности слѣдуетъ упомянуть въ числѣ произведеній Перуджино за этотъ періодъ, о стѣнныхъ фрескахъ, выполненныхъ имъ, (единственнымъ нефлорентійцемъ), въ 1480 г. въ сикстовой часовнѣ въ Римѣ. Хотя часть этихъ работъ впослѣдствіи также была сбита со стѣнъ для очистки мѣста подъ страшный судъ Микельанджело, всетаки то что осталось; (Крещеніе Господа и вручение ключей Петру апостолу), и по композиціи, и въ особенности по расположенію многочисленныхъ группъ зрителей и по драпировкѣ, также положительно обличаетъ флорентійскую манеру. Мы пропускаемъ другія произведенія этого времени.

---

*) Orsini: Vita etc. dell'egregio pittore Pietro Perugino etc Perugia 1804. Passavant, въ пр. м. I. стр. 488 и сл. Ср. Crowe и Cavalcas. III. 170 и сл.

**) Судя по Crowe и Cavalcaselle, писанный можетъ быть Фіоренцо.

Пройдя такимъ образомъ школы, Перуджино опять воротился къ своей прежней своеобразной манерѣ. Если въ его раннихъ произведеніяхъ отражалось преобладавшее настроеніе его духа и направленіе его ума, если въ послѣдовавшихъ занятіяхъ работахъ, повидимому преобладало мастерство, то высочайшей и прекраснѣйшей для него порою, непремѣнно должно было быть то время въ его художественной дѣятельности, когда, воротившись опять къ первоначальнымъ стремленіямъ, онъ ихъ облекъ въ ту силу и ясность изложенія, которыми онъ былъ обязанъ предшествовавшимъ занятіямъ. На этихъ началахъ развились въ это время, тотъ отпечатокъ нѣжной мягкости, тотъ мечтательно кроткій характеръ, которые придаютъ такую высокую прелесть произведеніямъ Перуджино; и если фигуры его подъчасъ заставляютъ желать большей энергіи и характеристичности, зато головы, особливо юношескія и возбужденныя чувствомъ, плѣнительны по своей красотѣ. Кромѣ того, во многихъ и различныхъ отношеніяхъ замѣчателенъ колоритъ, не только въ нагихъ частяхъ, но также въ драпировкѣ, въ ясномъ и тепломъ воздухѣ и прекрасно оттѣненныхъ ландшафтахъ. —Вообще говоря, эти произведенія обозначаютъ въ тоже время, и вершину школы и также раскрываютъ коренные ея недостатки. Перуджино почти съ намѣреніемъ избѣгалъ высшаго рода драматической исторической живописи, и также прочіе живописцы его школы (исключая конечно Рафаэля) въ этомъ отношеніи далеко уступали флорентійцамъ. Съ этимъ находится въ тѣсной связи, недостаточное въ то время знаніе органическихъ движеній тѣла, вслѣдствіе чего художникъ долженъ былъ ограничиваться извѣстными, постоянно повторявшимися положеніями. Этотъ недостатокъ выкупала односторонняя правда, по безпримѣрная дотолѣ экспрессія, въ которой однако даже самъ мастеръ часто переходилъ мѣру, такъ что впослѣдствіи впалъ въ манерность. Когда мы видимъ передъ собою заразъ нѣсколько картинъ его работы, скоро утомляется глазъ полугрустнымъ, восторженнымъ видомъ, обращенными къ небу взорами и пр. въ его фигурахъ. Знаменательно также богатство и пестрота украшеній въ одѣяніяхъ и драпировкѣ, чего вѣроятно не допустилъ бы художникъ съ болѣе положительнымъ взглядомъ на жизнь. Многочисленные ангелы, которыхъ флорентійская и падуанская школы представляли въ образѣ полносочныхъ и полунагихъ отроковъ и юношей, здѣсь являются въ одѣяніяхъ на старинный манеръ, и часто исполненными неземной чистоты и красоты.

Къ самой лучшей порѣ этого мастера принадлежитъ помѣченная 1491 г. картина въ виллѣ Альбани въ Римѣ. Сюжетъ, Христосъ Младенецъ которому поклоняются Пр. Дѣва, нѣсколько ангеловъ и святыхъ; произведеніе отличающееся привлекательнымъ расположеніемъ, тонкими чертами въ лицахъ и чистотою выраженія.—Другія замѣчательныя картины этого періода: въ Лионскомъ музеѣ прекрасное Вознесеніе Христова, стоявшее прежде надъ главнымъ престоломъ ц. С. Піетро маджіоре въ Перуджіи, гдѣ въ ризницѣ по сіе время еще хранятся пять, принадлежавшихъ къ этому образу поясныхъ изображеній святыхъ; головы прекрасны но уже съ преувеличено сентиментальнымъ характеромъ. (Тамъ же изобр. ссвв. Іакова и Григорія; составляющія часть одного напрестольника). Въ ватиканѣ находятся три другія поясныя фигуры изъ этой же серіи, потомъ извѣстная Мадонна съ четырьмя святыми и Воскресеніе Христово, которое можетъ быть выполнено

всецѣло рукою Рафаэля. — Во Флоренціи, фресковая картина на стѣнѣ зала капитула въ монастырѣ Санта Маддалэна дэ'Пацци, съ изображеніемъ распятаго Спасителя среди святыхъ. Одно снятіе со креста 1495 г. въ галереѣ дворца Питти, находившееся прежде въ ц. С. Кіара; многофигурное изображеніе, величаво — простой композиціи. (Полный рисунокъ къ нему на трехъ листахъ, хранится въ галереѣ Уффиціи). Все что въ состояніи былъ создать Перуджино въ отношеніи къ выраженію и техническому выполненію, можетъ быть нигдѣ не выказывается въ такой полнотѣ какъ здѣсь; это самая потрясающая картина святой скорби, и только главный предметъ изображенія,ликъ Спасителя, нѣсколько слабо скомпонованъ. — Кромѣ того есть еще картины его руки въ академіи, въ числѣ которыхъ особенно замѣчательно Моленіе въ Геѳсиманскомъ саду, потомъ другія еще, по второстепеннаго достоинства и позднѣйшаго времени. — Превосходный напрестольникъ 1497 г. въ ц. С. Маріа Нуова въ Фано: главный предметъ Мадонна со святыми; въ верхнемъ люнетѣ положеніе въ гробъ, на предэллѣ житіе Б. Матери.—Самое замѣчательное произведеніе Перуджино въ Перуджіи, фрески въ коллегіо дэль камбіо, 1500 г. Онъ изобразилъ тамъ на стѣнахъ главнаго зала, кромѣ нѣкоторыхъ библейскихъ сценъ, рядъ сивиллъ, пророковъ и другихъ мужей ветхаго завѣта, разныхъ государственныхъ людей и героевъ древности и вверху, надъ ними, аллегорическія олицетворенія различныхъ добродѣтелей; сводъ зала расписанъ имъ, но можетъ быть и прежнимъ художникомъ) арабесками превосходной композиціи; по серединѣ Аполлонъ, кругомъ божества соотвѣтствующія семи планетамъ. Въ одной изъ полосъ отдѣляющихъ эти изображенія одно отъ другихъ, помѣщенъ портретъ самого художника. Все это вмѣстѣ, чрезвычайно богатое произведеніе, мѣстами исполненное высокаго достоинства и красоты и съ сильнымъ и глубокимъ колоритомъ, вообще рѣдко встрѣчаемымъ въ фресковыхъ картинахъ; но кое-гдѣ уже замѣтна сотрудническая рука учениковъ Перуджино. Характерично, въ отношеніи къ этому мастеру то, что фигуры въ главныхъ фрескахъ расположены рядами, одна возлѣ другой, тогда какъ флорентійскій художникъ того времени, предпочелъ бы сгруппировать все, разнаго рода намеками, а венеціянецъ вѣроятно составилъ бы изъ цѣлаго «бесѣды святыхъ», sanla conversazione. — Изящный, но къ сожалѣнію значительно поврежденный фресковой образъ, находится въ одной часовнѣ внутри монастыря С. Франческо дэль монте близъ Перуджіи; это полукруглое изображеніе Рождества Христова: въ серединѣ на землѣ, покоится Младенецъ, позади Его на колѣняхъ стоятъ двое пастырей, по обѣимъ сторонамъ Іосифъ и Марія. Младенецъ необыкновенно милъ и нѣженъ, Б. Матерь полна достоинства и красоты. Такое расположеніе этого предмета, съ нѣкоторыми можетъ быть измѣненіями, такъ часто повторяется у Перуджино и также въ произведеніяхъ его учениковъ, что оно стало характеристичнымъ въ отношеніи ковсей этой школѣ. — Въ числѣ отличнѣйшихъ произведеній Перуджино слѣдуетъ еще назвать, прекрасный образъ Мадонны на престолѣ въ облакахъ и внизу четверыхъ святыхъ; въ болонской пинакотекѣ.

Вскорѣ послѣ того какъ Перуджино поселился въ Перуджіи, онъ сталъ предаваться по примѣру многихъ живописцевъ того времени, болѣе ремесленной обтёлкѣ и работать изъ корысти. Онъ устроилъ обширную мастерскую

въ которой занимались его помощники и ученики, выполняя по его рисункамъ заказныя картины. Вотъ почему въ позднѣйшихъ работахъ этого мастера, которыхъ въ особенности много въ церквахъ Перуджіи и въ иностранныхъ галеряхъ, мы встрѣчаемъ, при крайне однообразной композиціи, весьма не равномѣрную обдѣлку; смотря по тому, бо̀льшимъ или меньшимъ искусствомъ обладали ученики выполнявшіе эти работы. Одно изъ лучшихъ произведеній позднѣйшаго періода, большой фресковый образъ, поклоненія волхвовъ, 1504 г. въ Читта̀ дэлла Піеве, въ ц. с. Марія дэ Біанки, (ла Кіесерелла). Однако, не только въ выполненіи, но даже въ составленіи этой обилующей фигурами композиціи, вѣроятно принималъ участіе какой нибудь изъ учениковъ Перуджино; но предположеніе что этотъ ученикъ былъ Рафаэль, ни на чемъ не основано *). Послѣднія, собственноручно Перуджино исполненныя работы поразительно слабы. Для примѣра назовемъ, мученическую смерть с. Севастіана, 1518 г. въ ц. с. Франческо дэ' конвентуали въ Перуджіи. Вообще въ этомъ городѣ, исключая фресковыхъ изображеній въ колледжіо дэль Камбіо, скорѣе можно встрѣтить второстепенныя, чѣмъ отличныя произведенія Піетро Перуджино. Изъ раннихъ и лучшихъ работъ, назовемъ одну, время происхожденія которой мы однако не можемъ опредѣлить, — это поясные изображенія святыхъ на осьми доскахъ въ ризницѣ с. Агостино въ Перуджіи, съ прекрасными головами, полными выраженія и безъ излишней сентиментальности.

Величайшимъ изъ питомцевъ Перуджино былъ Рафаэль Санти, о которомъ поговоримъ въ одномъ изъ слѣдующихъ отдѣловъ.

§ 153. Въ числѣ болѣе замѣчательныхъ художниковъ, кромѣ упомянутаго сейчасъ, получившихъ свое образованіе въ школѣ Перуджино, называютъ двоихъ, на основаніи показаній Вазари,—Пинтуриккіо и Пидженьіо; но ихъ можно скорѣе считать помощниками его, работавшими у него по найму и которые, подобно Перуджино образовались въ школѣ упомянутыхъ нами выше мастеровъ.

Первый изъ нихъ, Бернардино ди Бетто изъ Перуджіи, называемый Пинтуриккіо, (1454—1513), въ собственномъ смыслѣ былъ историческимъ живописцемъ умбрійской школы и былъ одаренъ несравненно большей многосторонностію чѣмъ Піетро Перуджино, существенно сходствуя при томъ съ его прежнимъ, болѣе флорентійски-реалистическимъ стилемъ. Судя по условному характеру, которымъ по большой части отмѣчено у него выраженіе, можно полагать, что имъ усвоена была задушевность умбрійской школы только съ внѣшней стороны и что онъ внутренно не былъ проникнутъ ею.— Больше всего высказывается его своеобразность въ многосторонности характеровъ, и то только въ его раннихъ работахъ; прельстившись легкою и прибыльной отдѣлкою, онъ вскорѣ впалъ въ совершенную ремесленность, въ которой подъ часъ проглядывало однако природное дарованіе.

О произведеніяхъ молодости Пинтуриккіо намъ не много извѣстно. Мы встрѣчаемъ его въ первый разъ помощникомъ Перуджина при работахъ пос-

*) Ср. Kunstbl. 1837. № 64.

лѣдняго въ Сикстовой часовнѣ (до 1484 г.); потомъ, по волѣ Иннокентія VIII и Александра VI онъ расписалъ разныя комнаты въ ватиканѣ и замкѣ с. Ангела священными и современно-историческими изображеніями, которыя уцѣлѣли только въ первомъ мѣстѣ (въ такъ назыв. аппартаменто Борджіо). Между прочими работами, Иннокентій ему поручилъ написать рядъ видовъ городовъ «на фландрійскій манеръ.» Вѣроятно къ этому же времени относится самая лучшая его работа, фрески въ ц. с. Марія ин' Арачёли (въ первой часовнѣ справа); это различныя сцены изъ житія с. Бернардина сіенскаго; обдѣланныя старательно и рѣзко и полныя индивидуальнаго оживленія. Въ этомъ же родѣ написаны четыре евангелиста на сводѣ, которые въ послѣдствіи постоянно повторяемы были этимъ мастеромъ въ одномъ и томъ же видѣ съ ихъ стереотипно вдумчивыми намеками, такъ напр. еванг. Іоаннъ всегда изображенъ разсматривающимъ кончикъ своего пера, достаточно ли онъ заостренъ. Къ этой лучшей порѣ, слѣдуетъ также отнести очень значительныя, (но записанныя), фрески вь клиросной нишѣ ц. Санта Кроче ин' Джерусалемме въ Римѣ; въ нихъ представлено обрѣтеніе честн. Креста и вверху колоссальный ликъ Спасителя въ сіяніи среди ангеловъ, фигура исполненная кроткаго величія. Второстепеннаго достоинства фрески въ ц. с. Марія дэль Пополо и с. Онофріо; въ нихъ отчасти уже замѣтно сотрудничество постороннихъ и менѣе искусныхъ рукъ; то̀ же самое можно сказать также о фрескахъ на сводѣ боковаго пространства (на право), посвященнаго с. Цециліи, если эти фрески вообще исполнены были подъ руководствомъ Пинтуриккіо. Съ другой стороны, однимъ изъ отличнѣйшихъ произведеній должно назвать: Мадонну съ Младенцемъ, въ одной часовнѣ дворца консерваторовъ на капитоліи *). Б. Матерь сидитъ на престолѣ, лицомъ къ зрителю; Ея широкая одежда представляетъ прекрасную и величавую драпировку; прелестно положеніе спящаго на Ея лонѣ Младенца на котораго Она взираетъ сложивъ молитвенно руки, тихимъ задумчивымъ и кроткимъ взглядомъ. По сторонамъ Ея два поклоняющихся ангела на облакахъ. — По возвращеніи въ Перуджію, этимъ художникомъ произведены были еще нѣкоторыя отличныя вещи. Одна изъ прекраснѣйшихъ картинъ его руки, 1495 г. (прежде въ ц. с. Анны въ Перуджіи), теперь въ тамошней академіи. Можетъ быть ни въ одной картинѣ умбрійской школы, какъ въ этомъ произведеніи, составленномъ изъ нѣсколькихъ досокъ, такъ удачно не сливаются глубокое и чистое чувство Никколы Алунно, съ болѣе усовершенствованнымъ знаніемъ формы и болѣе изящной манерою, характеръ и выраженіе лицъ, въ особенности схвачены и переданы съ глубокимъ чувствомъ. Другими отличными картинами на доскахъ его работы должно назвать на пр. Взятіе Б. Матери на небо, въ неаполитанскихъ студіяхъ, и Мадонна съ Младенцемъ и иконодавцемъ, (поясные лики среди богатаго ландшафта), въ ризницѣ ц. с. Агостино въ с. Северино; потомъ еще одно большое поклоненіе волхвовъ въ берл. музеѣ; (судя по Crowe и Cavalcaselle оно написано Джіованни Бертуччи да Фаэнца).

*) Это произведеніе приписываютъ, Passavant (Rafael. I. стр. 501): Инджеиьо: Crowe и Cavalcaselle (III. 161): Фіоренцо.

Въ книгохранилищѣ при сіенскомъ соборѣ, въ 1502 г. Пинтуриккіо украсилъ стѣны цикломъ историческихъ изображеній *) изъ жизни папы Пія II (Эней Сильвій), обличающихъ въ этомъ мастерѣ, скорѣе искуснаго подрядчика заказныхъ работъ, чѣмъ художника, одареннаго самобытной творческой силою. При составленіи этихъ композицій онъ пользовался отчасти помогою молодаго Рафаэля; но немногіе сохранившіеся рисунки послѣдняго, несравненно изящнѣе и подуманнѣе, чѣмъ картины выполненныя по нимъ въ большихъ размѣрахъ. Но въ отдѣльности, и въ нихъ найдется также довольно весьма привлекательныхъ качествъ, въ особенности достойно вниманія, чрезвычайно удачное согласованіе живописи, (въ отношеніи къ размѣрамъ фигуръ) съ архитектурными условіями упомянутаго помѣщенія.

Къ лучшимъ работамъ Пинтуриккіо принадлежатъ еще фрески въ одной часовнѣ собора въ Спелло, 1501 г. хотя въ нихъ также видна та ремесленная обдѣлка, усвоенная этимъ мастеромъ впослѣдствіи по примѣру Перуджино, и на которой онъ окончательно погибъ, о чемъ мж. пр. свидѣтельствуютъ, престольный образъ въ ц. с. Андрея въ Спелло, 1508 г. и одна Мадонна дэль Соккорсо въ ростъ 1509 г. въ той же ц. Северино въ которой находится выше упомянутое мастерское произведеніе.

Ученикомъ Николло Алунно былъ повидимому также живописецъ Андреа Аловиджи, прозв. л' Инджеиьіо **), извѣстный уже въ 1484 г. какъ живописецъ и мастеръ. Объ немъ очень мало знаютъ. Особенности, которыми онъ отличался отъ прочихъ умбрійскихъ мастеровъ, какъ говорятъ: болѣе сильныя тѣни, бо̀льшая полнота и необдѣланность формъ, особливо въ головахъ. Съ достовѣрностію ему приписываютъ нѣсколько изображеній Мадонны на наружныхъ стѣнахъ домовъ въ его родномъ городѣ Ассизи, и преимущественно одно, бо̀льшихъ размѣровъ, надъ воротами с. Джіакомо и фресковый образъ на стѣнѣ монастыря с. Андрея; потомъ еще красивый фресковый ликъ с. Михаила у графа Гуальтіери въ Орвіето, одну Мадонну со святыми и ангелами въ Луврѣ и пр. Но ошибочно ему приписываютъ прекрасную Мадонну съ сидячими святыми, помѣченную 1505 г. въ лѣвой части поперечнаго корабля ц. с. Спирито во Флоренціи. Формы и драпировка, своею концепціею напоминаютъ Гирландайо и Филиппино Липпи, тогда какъ совершенно на перуджинскую манеру сдаютъ, миловидно мягкіе лики Мадонны и Младенца и выраженіе глубокаго благоговѣнія въ фигурахъ святыхъ. —Какъ кажется, Инджеиьіо рано разстался съ живописью и посвятилъ себя исключительно гражданскимъ дѣламъ. Преданіе, будто онъ состязался съ Рафаэлемъ и вскорѣ ослѣпъ, противорѣчитъ достовѣрнымъ свѣдѣніямъ которыя мы о немъ имѣемъ.

§ 154. Послѣ Рафаэля, самымъ знаменитѣйшимъ въ числѣ настоящихъ учениковъ Перуджино былъ испанецъ Джіованни, прозванный ло Спанья, (испанцемъ) посѣлившійся въ послѣдствіи въ Сполето. Пока онъ оставался вѣренъ характеру школы, его работы запечатлѣны красотою и врожден-

*) Гравиров. въ Raccolta delle più celebri pitt. etc. di Siena. Firenze 1825.

**) Rumohr, Ital. Forsch. II. стр. 324 и сл.

нымъ, не усвоеннымъ отъ другихъ чувствомъ формы, которыми онѣ рѣзко отличаются отъ произведеній его товарищей. Въ послѣдствіи, ослѣпленный величіемъ Рафаэля, онъ сталъ ему подражать, такъ что въ произведеніяхъ его почти не замѣтны уже его прежнія достоинства. Наиболѣе сходства съ Перуджино сохранилось въ одномъ фресковомъ образѣ Спанья, Мадонны съ четырьмя святыми, находящемся нынѣ въ залѣ Сполетской ратуши, написанномъ вскорѣ послѣ 1500 г. *). Отличныя произведенія, Положеніе въ гробъ въ ц. Мадонна делле Лагриме близъ Тревп и одно Увѣнчаніе Б. Матери со святыми францискапскаго ордена и пр. а также другія вещи въ монастырѣ с. Мартино, тамъ же, выполненныя около 1512 г. Самая замѣчательная картина Спанья, написанная въ 1516 г. находится въ ц. с. Франческо въ Ассизи, въ часовнѣ с. Стефана: Мадонна на престолѣ и по три святыхъ съ обѣихъ сторонъ. Это величаво-строгія фигуры, но исполненныя самой глубокой задушевности и чистоты и отличающіяся прелестью, достоинствомъ и красотою. То что насъ такъ сильно плѣняетъ въ раннихъ произведеніяхъ Рафаэля, здѣсь развито самымъ удачнымъ образомъ. Потомъ въ ц. дольи Анджели близъ Ассизи, въ станцѣ с. Франциска на клиросѣ, онъ изобразилъ альфреско, рядъ товарищей этого святаго; также прекрасные лики, полныя достоинства. — Выполненныя въ 1526 г. въ с. Джакопно, между Сполето и Фулиньо, сцены изъ житія с. Іакова, дѣльныя работы; другія фрески въ той же церкви 1527 и 1530 годовъ, напротивъ, производятъ грустное впечатлѣніе слабостью своею **). Въ с. Мамильяно существуетъ напрестольный образъ, помѣченный подписью ученика Спаньи, Джіакомо Сикуло, 1538 г.)

Эвзебіо ди Сан'Джіорджіо, также ученикъ Перуджина, обнаруживалъ замѣчательное дарованіе; но изъ его произведеній извѣстны лишь (весьма) немногія. Поклоненіе волховъ, прежде въ ц. с. Антонio въ Перуджіи, теперь въ тамошней галереѣ, сильно и живо подуманое произведеніе; двѣ его фрески въ крытомъ ходѣ ц. с. Даміано въ Ассизи, — Благовѣщеніи и с. Франциск принимающій язвы Христовы, 1507 г. прекрасно задуманы и исполнены жизни и величественныхъ положеній; отличный напрестольной образъ 1512 г. въ церкви францискапцевъ въ Мателикa (въ 10 мильяхъ отъ Фабріано), обличаетъ удачное стремленіе по направленію Леонарда и Рафаэля.

Прочіе ученики Перуджина, которыхъ работами наполнены церкви въ Перуджіи и въ окрестныхъ мѣстахъ, по большой части подражали манерѣ учителя, не достигнувъ однако ни глубины, ни силы его колорита ***). Сюда принадлежатъ: Джіанникола (Манни), его работы мж. пр: напрестольникъ, составленный изъ значительнаго ряда фигуръ, — въ академіи; другой надъ главнымъ престоломъ ц. с. Томмазо въ Перуджіи; — Тиберіо

---

*) Въ новѣйшее время ему приписываютъ также Поклоненіе волховъ изъ дома Аннанни, (наход. теперь въ берл. музеѣ). Ср. Crowe и Cavalcas. III. 305.

**) Фресковый образъ Б. Матери съ Младенцемъ и ап. Іоанномъ, въ Лондонской національ. галереѣ и тамъ приписываемый Перуджино, вѣроятно произведенія Ло Спанья — (Пр. англ. изд.).

***) Объ нихъ ср. Crowe и Cavalcas. III. главу 10.

д'Ассизи; Франческо Меланціо; Синибальдо Ибн; Джироламо Дженга и пр. Адоне (также Доно) Дони, въ первыхъ своихъ работахъ держался этого же направленія, но въ послѣдствіи перешелъ къ манерѣ римской школы Рафаэля. Прекрасное поклоненіе волхвовъ въ этомъ родѣ, его работы, находится въ ц. с. Піетро въ Перуджіи. Тоже самое должно сказать о Доменико ди Парис'Альфани и его сынѣ Ораціо. (Однако однимъ изъ нихъ написано прелестное и чрезвычайно законченное св. Семейство въ Трибунѣ галереи Уффицій во Флоренціи *).

Наконецъ, къ ученикамъ Перуджино принадлежатъ также флорентійцы: Франческо Убертини, прозв. иль Баккіакка, писавшій маленькія картины, со множествомъ фигуръ и Рокко Цоппо, напоминающій особенной рѣзкостію своихъ произведеній, родственника Марко Цоппо, съ которымъ можетъ быть находился въ близкихъ отношеніяхъ. Въ берл. музеѣ находится одно Поклоненіе волхвовъ, помѣченное именемъ мастера и тамъ же, Крещеніе Господа съ подписью Баккіакка. Въ дрезденской галереѣ есть изображеніе одного страннаго преданія о сыновьяхъ, состязавшихся въ стрѣльбѣ за тѣло умершаго отца.

Долго послѣ смерти Перуджино, уже къ исходу XVI вѣка, пробавлялись все еще его идеями и подражали его манерѣ, пока наконецъ горсть пришлыхъ художниковъ съ натуралистическимъ направленіемъ не покончила съ этими, совершенно одряхлѣлыми остатками великаго нѣкогда и дивнаго направленія.

§ 155. Одновременно съ Перуджино процвѣтали въ сосѣднихъ странахъ еще нѣкоторые другіе художники, которыхъ по сродственности этому мастеру, слѣдуетъ также включить въ нашъ разборъ умбрійской школы.

Такъ на пр. Джіованни Баттиста да Фаэнца (Бертуччи), можно считать въ полномъ смыслѣ предшественникомъ Рафаэля, потому что въ немъ соединены были прелесть умбрійской школы съ глубиною и чистотою древней флорентійской. Имъ былъ написанъ въ 1506 г. въ монастырѣ сервитовъ (нынѣ гимназіи), роднаго его города, ликъ Б. Матери въ полный ростъ съ благословляющимъ Младенцемъ, ангелами и святыми.

Въ числѣ этихъ художниковъ одинъ изъ важнѣйшихъ: Джіованни Санти изъ Урбино **), отецъ Рафаэля (род. до 1446 г. ум. въ 1494 г.) Стиль этого мастера простъ, строгъ и добросовѣстно выработанъ; его головы носятъ характеръ тихой кротости; дѣтскія головки иногда исполнены самой привлекательной миловидности. Но съ другой стороны, его работамъ недостаетъ глубины коренныхъ умбрійскихъ мастеровъ, и надлежащей теплоты въ особенности колориту, который часто подернутъ бываетъ особеннымъ, свѣтлосѣрымъ тономъ; потомъ и очертанія иногда слишкомъ рѣзко

---

*) Приписываемое прежде этому художнику. Поклоненіе волхвовъ въ ц. с. Агостино въ Перуджіи. E. Förster признаетъ за работу Рафаэля.

**) Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta. Urbino 1822.—Преимущественно: I. D. Passavant Rafael von Urbino und sein Vater Giov. Santi, Leipz. 1839. I. стр. 11 и сл. Ср. Crowe и Cavalcaselle II. 579 и сл.

выдаются. Формы у него не обличаютъ сродственности перуджиновскимъ, скорѣе въ нихъ выказывается нѣкоторое приближеніе къ мантеньевымъ формаціямъ; притомъ, какъ извѣстно изъ предыдущаго, Джіованни Санти находился въ дружескихъ отношеніяхъ съ Мелоццо да Форли. Работы его раннихъ лѣтъ по большой части встрѣчаются въ римской области; одно привлекательное, но еще мало выработанное Посѣщеніе пресв. Богородицы, — въ ц. с. Марія Инока въ Фано; Мадонна съ четырьмя святыми, отличающаяся большею свободою, красотою и величавою драпировкою, — тамъ же, въ больничной церкви с. Кроче.; Мадонна, прозыв. дѣль пополо, (покрывающая омофоромъ вѣрующихъ), съ живописными, иногда даже юмористическими портретными головами, — въ больничной молельнѣ въ Монтефіоре; Мадонна съ четырьмя святыми, съ кротко-серіознымъ выраженіемъ, помѣченное 1484 г.—(въ Пезарѣ) въ Градара близъ Пезаро. Въ миланской Брерѣ также находится не очень замѣчательное Посѣщеніе преч. Дѣвы, прежней поры этого мастера съ жесткимъ рисункомъ и колоритомъ. Въ берл. музеѣ Мадонна на престолѣ, кругомъ: ссвв. Ѳома аквитанскій, Екатерина, Іеронимъ, апостолъ Ѳома и иконодатель; весьма неравномѣрно выработанная вещь, отчасти совершенно напоминающая манеру Мантеньи.

Къ числу болѣе выработанныхъ произведеній Джіов. Санти принадлежитъ значительная часть выполненныхъ имъ въ Урбино работъ: с. Севастіанъ убиваемый стрѣлами и съ иконодателями: фигуры первыхъ представляютъ смѣлыя и удачныя сокращенія; картина находится въ Ораторіи посвященной этому святому въ Урбино; Мадонна со святыми, почти въ флорентійскомъ характерѣ, 1489 г. въ Монтефіоретино близъ Урбанія; потомъ одна изъ главныхъ его картинъ того же года, въ ц. с. Франческо въ Урбино, — Мадонна со святыми и иконодателями, (которые впрочемъ не изображаютъ въ этой картинѣ семейства художника, какъ полагали), и святыми на двухъ боковыхъ доскахъ; въ этихъ фигурахъ драпировка явно сдѣлъ на манеру Мантеньи; и пр. Наконецъ, все совершенство Джіованни Санти выступаетъ во фрескахъ 1492 г. въ ц. доминиканцевъ въ Кальи, (въ часовнѣ семьи Тиранни); въ нихъ изображены: Мадонна на престолѣ съ ангелами и святыми, вверху Воскресеніе и Богъ-Отецъ, окруженный ликами ангеловъ; потомъ еще Благовѣщеніе и умершій Спаситель съ двумя святыми. Здѣсь и рисунокъ полнѣе и живѣе, колоритъ сильнѣе нежели въ другихъ произведеніяхъ этого мастера, но даже во многихъ фигурахъ выраженіе близко подходитъ къ прелести Рафаэлевыхъ твореній. Превосходно также изображеніе умершаго Спасителя поддерживаемаго двумя плачущими ангелами, на оградной стѣнкѣ каѳедры въ ц. с. Бернардино въ Урбино. — Фресковый образъ Мадонны, въ домѣ Санти въ Урбино, который выдавали за самую раннюю работу Рафаэля, нынѣ также признанъ произведеніемъ перваго *).

Стиль другаго художника, вѣроятно ученика Мелоццо **), Марко ди

---

*) Превосходный образъ Мадонны съ дѣтьми и святыми въ берл. музеѣ, былъ ошибкою прежде помѣченъ именемъ Джіованни, теперь онъ слыветъ произведеніемъ Тимотео делла Вита. с. ниже.

**) Ср. Crowe и Cavalcaselle II. 566—576.

Антоніо Пальмеццано изъ Форли, менѣе строгъ и холоденъ; въ берл. музеѣ находятся нѣкоторыя хорошія вещи этого живописца, также въ миланской Брерѣ одна картина; потомъ на стѣнахъ фрески, въ Форли, Фаэнцѣ, Мателлики.

§ 156. Важнѣе упомянутыхъ художниковъ, и на равной степени съ Перуджино стоитъ, Франческо Рамболини изъ Болоньи, прозванный Франческо Франчіа*), (род. около 1450, ум. въ 1517 г.). Стиль этого художника обличаетъ большую средственность стилю Перуджина, но сантиментальная мечтательность послѣдняго у него умѣряется большею свободою и теплой искренностію, нелишнюю однако нисколько выраженія глубокаго и задушевнаго чувства. О художественномъ образованіи Франчіи, пѣтъ положительныхъ свѣдѣній. Разсказываютъ, будто бы съ молодыхъ лѣтъ онъ занимался золотыхъ-дѣлъ-мастерствомъ, отличался въ рѣзьбѣ штемпелей для монетъ и медалей, и только въ зрѣлыхъ уже лѣтахъ съ любовью сталъ заниматься живописью. Главнымъ образомъ его къ тому побудило вѣроятно то обстоятельство, что Джіованни Бентивольо, стоявшій въ то время въ главѣ Болоньи и пользовавшійся почти княжескою властію, вздумалъ по-княжески также украсить свой дворецъ, для чего вызваны были живописцы изъ сосѣднихъ городовъ, (о Франческо Косса и Лоренцо Коста мы уже упомянули). Франческо Франчіа впервые возбудилъ всеобщее вниманіе къ своимъ трудамъ по части живописи, какъ говорятъ картиною, которую онъ написалъ въ 1490 г. по заказу семьи Феличини для ц. с. Маріи дэлла Мизерикордіа; послѣ чего ему поручено было Джіов. Бентивольо, написать образъ для престола въ часовнѣ этого вельможи, въ ц. с. Джіакомо Маджіоре. Первая изъ упомянутыхъ сейчасъ картинъ, въ настоящее время находится въ болонской пинакотекѣ; въ ней изображены: Мадонна на престолѣ и севв. августинъ, Францискъ, Проклъ и Моника, Іоаннъ Кр. и Севастіанъ. Это уже весьма законченное произведеніе, преимущественно въ отношеніи къ особенному, теплому колориту и глубокой задушевности выраженія; лики с. Севастіана, взирающаго открыто и съ восторгомъ на небо, исполненъ дивной красоты **). Также превосходенъ, напрестольный образъ въ часовнѣ Бентивольо: Мадонна на престолѣ съ четырьмя ангелами и четырьмя святыми. Невѣроятно однако, чтобы художникъ могъ заявить о себѣ съ перваго раза такою мастерски законченною картиною, какова Мадонна дэлла Мизерикордіа, подобной которой можетъ быть не найдется въ позднѣйшихъ произведеніяхъ Франчіи. Въ общемъ хотя образованія художника, образцовому произведенію должны необходимо предшествовать пробныя работы, обнаруживающія первыя его

---

*) Gio. Aless Calvi: Memorie della vita etc. di Franc. Raiboldi, detto il Francia. Bologna. 1812.

**) Слѣдуетъ впрочемъ замѣтить, что эта картина, въ противность приведеннымъ выше показаніямъ Вазари, помѣчена, кромѣ подписи художника, годомъ MCCCCLXXXIIII; но что послѣдніе четыре цифры (IIII) свѣтлѣе и потому, либо выцвѣли, либо въ послѣствіи были прибавлены.

Что здѣсь сказано о выраженіи с. Севастіана, вполнѣ также примѣнимо къ лику этого святаго въ прекрасномъ произведеніи Франчіи, которое находится въ Лондонской національной галереѣ. — (Прим. англ. изд.).

попытки и шаги на томъ пути который его довелъ до развитія своеобразнаго стиля. Полагали, что на образованіе Фр. Франчіи преимущественно должно было подѣйствовать вліяніе Перуджиновыхъ картинъ *), что̀ повидимому подтверждается сродственностію стиля въ произведеніяхъ обоихъ художниковъ: въ нѣкоторыхъ картинахъ, которыя, не безъ основанія мы рѣшаемся приписать Фр. Франчіа, можно какъ намъ кажется, прослѣдить такого рода развитіе; именно, во фрескахъ въ люнетахъ упомянутой выше часовни Бентивольіо въ ц. с. Джіакомо Маджіоре **). Тогда какъ изображенія возлѣ окна и на противоположной стѣнѣ, (насколько они не закрашены), манерою и выраженіемъ головъ поразительно напоминаютъ Франчіа. — въ драпировкѣ выказывается существенно еще обдѣлка въ стилѣ Перуджина; но послѣднее обстоятельство совершенно исчезаетъ въ люнетѣ надъ престоломъ, гдѣ (за исключеніемъ прибавленныхъ въ послѣдствіи реставрацій), опять вполнѣ обнаруживается стиль Франчіи. Съ другой стороны, смягченіе Перуджиновой манеры и отрадная ясность, свойственныя картинамъ Франчіи, повидимому указываютъ на извѣстную сродственность венеціянской школѣ, которая по нашему мнѣнію дѣйствительно обнаруживается, на пр. въ прекрасномъ изобр. св. Семейства въ берл. музеѣ, написанномъ для Бартоломмео Біанкини и обличающемъ большое сходство съ картинами Джіованни Беллини. При всемъ томъ картинамъ обоихъ, Перуджино какъ и Франчіи, обще, выраженіе тоски по неземномъ; но у послѣдняго, основаніемъ этому отпечатку служитъ типъ головъ менѣе идеальный и болѣе проникнутый свѣжею жизненной силою. — Послѣднеупомянутой картинѣ сродственна, но повидимому новѣе, весьма тщательно выполненная Мадонна съ Младенцемъ 1495 г. въ собраніи лорда Додлейя въ Лондонѣ.

Превосходнѣйшее изъ произведеній Франчіи, фресковая роспись ц. с. Цециліи въ Болоньѣ, небольшой церкви близъ с. Джіакомо, которая къ сожалѣнію въ настоящее время служитъ проходомъ для публики, такъ что запыленнымъ и поврежденнымъ фрескамъ предстоитъ вскорѣ окончательная гибель. Въ нихъ изображены сцены изъ житія с. Цециліи, писанныя отчасти собственноручно Франчіа, отчасти учениками по его рисункамъ. Расположеніе предметовъ въ этихъ картинахъ сплошь чрезвычайно простое и не переполненное побочными фигурами; отдѣльные моменты вездѣ схвачены и выдержаны съ превосходно драматически-развитымъ чувствомъ. Мы видимъ здѣсь самыя благородны фигуры, прекрасныя и привлекательныя головы, весьма опредѣленный и чистый складъ драпировки при мастерстой пейзажной обстановкѣ задняго плана. Въ особенности замѣчательно первое изъ этихъ изображеній, обрученіе с. Цециліи; эта картина, и противоположная ей, погребенія с. Цециліи, вполнѣ писаны самимъ Франчіа. Въ прочихъ картинахъ

*) V. Quandt, въ переводѣ Ланци, III. стр. 18. Прим.

**) Malvasia (Felsina pittrice, Lor. Costa) приписываетъ эти картины равно также находящіяся ниже настѣнахъ, Лоренцу Коста. Однако верхнія писаны альфреско, нижнія же масляными красками (что само по себѣ уже довольно странно въ работѣ одного и того же мастера); но кромѣ того оба цикла значительно различествуютъ между собою, и въ стилѣ и въ общей концепціи.

замѣтно участіе учениковъ, а во многихъ даже видны слѣды позднѣйшихъ замалевокъ.

Въ болонской пинакотекѣ, кромѣ вышеприведенной картины, хранится еще пять отличныхъ вещей, писанныхъ на доскахъ рукою Франчіи. Также въ чужихъ краяхъ не рѣдко встрѣчаются въ галереяхъ картины этого мастера. Между прочимъ, одно изъ прекраснѣйшихъ произведеній его кисти въ мюнхенской галереѣ: Христосъ-Младенецъ лежащій въ розовой бесѣдкѣ и передъ нимъ, Б. Матерь сложивъ на-крестъ руки и готовая принасть на колѣни. Чаще другихъ встрѣчаются небольшія картины этого мастера; (поясныя изображенія Мадонны и с. Семейства). Весьма замѣчателенъ еще, портретъ Ванджелиста Скаппи въ уффиціяхъ во Флоренціи.

Въ послѣдствіи времени между Франчіа и Рафаэлемъ завязалась дружеская переписка. Онъ умеръ въ 1517 г. вскорѣ послѣ того какъ въ Болонью была привезена Рафаэлева с. Цецилія, — одно изъ мастерскихъ произведеній этого художника, въ которомъ искусство представлено въ полной свободѣ и чистотѣ своего развитія. Преданіе говоритъ, что престарѣлый мастеръ скончался подъ впечатлѣніемъ произведеннымъ на него этой картиною *).

Ученики Франчіи многократно подражали манерѣ своего учителя при изображеніи Мадонны и потому, не всѣ произведенія въ этомъ родѣ, встрѣчаемыя подъ его именемъ въ разныхъ галереяхъ, слѣдуетъ считать собственноручными его работами. Къ замѣчательнѣйшимъ ученикамъ Франчіи принадлежатъ: двоюродный братъ его Джіуліо и сынъ Джіакомо Франчіа, слѣдовавшіе манерѣ мастера не достигнувъ однако, ни красоты и достоинства, ни глубины его произведеній. Въ болонской пинакотекѣ, въ берлинск. музеѣ и во многихъ мѣстахъ, встрѣчаются многочисленныя картины ихъ работы. — Другой художникъ, пробѣжавшій только школу Франческа Франчіи и отличавшійся фантастическимъ настроеніемъ, Амико Аспертини, соединялъ въ себѣ направленія мастера и феррарской школы. Пріятная картина его руки, Діана съ Эндиміономъ и разговаривающими пастухами на переднемъ планѣ, находится въ дворцѣ далла Віола въ Болоньѣ. Двѣ картины его руки въ берл. музеѣ. — Съ нимъ сходствуетъ братъ его Гуидо Аспертини, но произведенія послѣдняго сдержанные. Привлекательной картиною можно назвать, одно поклоненіе волховъ съ изящнымъ и слегка фантастическимъ характеромъ. Въ ц. Сан Фредіано въ Луккѣ, Аспертина приписываютъ всѣ фрески одной часовни.

Самымъ замѣчательнымъ изъ учениковъ Франчіи былъ, поименованный нами уже выше (стр. 280) Лоренцо Коста изъ Феррары, прежнія произведенія котораго, носятъ еще положительно отпечатокъ падуанской школы. Въ позднѣйшихъ его картинахъ, относящихся къ началу XVI вѣка напротивъ, замѣтно прямое вліяніе Франчіи, (именно, его фресковыхъ работъ въ ц. с. Цециліи, въ выполненіи которыхъ участвовалъ Коста): въ подписяхъ на мно-

*) Объ этомъ спорномъ вопросѣ см. нѣмецк. перев. Вазари Т. II. Отдѣлъ II. стр. 353. Судя по интимнымъ отношеніямъ Франчіи съ Рафаэлемъ и восторженному сонету посвященному послѣднему, нельзя полагать, что причиною его смерти была зависть. тамъ же стр. 350.

гихъ картинахъ этого періода, Коста даже именуетъ себя ученикомъ Франчіи. По новидимому къ его образованію содѣйствовали также другія причины, вытекавшія можетъ быть непосредственно отъ прежняго пребыванія его въ Флоренціи. Къ отличнѣйшимъ изъ позднѣйшихъ картинъ Коста, принадлежатъ: напрестольный образъ 1502 г. въ болонской пинакотекѣ, с. Петроній на тронѣ и двое другихъ святыхъ по сторонамъ, картина исполненная простой красоты и достоинства. Другая, въ ц. с. Петроніа въ Болоньѣ. — Въ Луврѣ: принцесса Изабелла феррарская, увѣчаемая купидономъ съ многими другими по большой части стройными фигурами съ пріятнымъ выраженіемъ; въ совокупности, композицію можно сравнить съ прелестной идиліею.—Многія картины въ берлинск. музеѣ, въ числѣ ихъ весьма замѣчательны: большое Пришествіе въ храмъ съ нѣсколькими побочными фигурами, (святыми, сивиллою и однимъ изъ пророковъ), также 1502 г.—и въ особенности Положеніе въ гробъ, 1504 г. композиція полная простого и гармоническаго спокойствія, съ фигурами благороднаго и мягкаго характера.— Въ Мантуѣ, гдѣ Лоренцо Коста провелъ послѣдніе годы жизни, сохранилось мж. пр. отличное напрестольное изображеніе въ ц. с. Андрея,—Мадонна окруженная святыми.

О другихъ ученикахъ Франческо Франчіи будетъ говорено въ одномъ изъ слѣдующихъ отдѣловъ.

§ 157. Сіэнская школа, обнаружившая еще до совершеннаго своего упадка въ первой половинѣ XV вѣка вліяніе на умбрійскую школу, теперь подвергалась со стороны послѣдней обратному дѣйствію, вызвавшему — въ началѣ XVI вѣка, — въ связи съ другими вліяніями, значительное въ ней оживленіе *). Этому повороту способствовали, какъ должно полагать, главнымъ образомъ работы Пинтуриккіо въ книгохранилищѣ при соборѣ и потомъ также, обнаружившееся вскорѣ стремленіе къ направленію Леонарда да Винчи. Почти сродственными умбрійской манерѣ, можно считать произведенія двухъ сіенскихъ художниковъ, Андрея Нуччинелли дэль Брешіанино, (около 1520 г.), и Бернардино Фунгаи, (около 1512 г.), отъ работъ которыхъ кое-что сохранилось въ Сіэнѣ. Первымъ написанъ большой напрестольный образъ съ весьма красивыми и торжественно-важными фигурами въ сіенской академіи; — другимъ, Увѣчаніе Преч. Дѣвы въ маленькой церкви Фонте Джуста;—строгая и простая картина.—Значительнѣе обоихъ, современникъ ихъ Джакомо Пакіаротто (род. въ 1474 г.) обличающій себя въ большей части своихъ работъ самостоятельнымъ и удачнымъ подражателемъ Перуджино, иногда съ оттѣнкомъ величавой прелести, но выказывающимъ притомъ извѣстную, новую манеру, которая не совсѣмъ согласуется съ особенностями его стиля. Въ сіенской академіи есть нѣсколько вещей его работы; также въ сіенскихъ церквахъ различныя картины, въ числѣ которыхъ замѣчательны въ особенности фрески ц. с. Екатерины и с. Бернардина. Въ первой изъ поименованныхъ церквей, изображеніе с. Екатерины сіенской, странствующей для открытія мощей с. Агнессы Монте-

*) Raccolta delle più celebr. pitt. esist. n. città di Siena. Firenze 1825. (Эстампы съ А. дэль Брешіанино, два съ Пакіаротто, три съ Содома и пр.).

нульчіанской, исполнено самой нѣжной и задушевной прелести.—Такими же качествами отличаются Рождество Богородицы и Благовѣщеніе. — Новое направленіе выступаетъ потомъ въ сіенскомъ искусствѣ, представителемъ котораго былъ Джіованантоніо Бацци [1]) прозванный Содома, художникъ стоящій на ряду съ величайшими мастерами XVI вѣка и о которомъ мы поговоримъ въ ближайшемъ отдѣлѣ.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Неаполитанская школа.

§ 158. Разставаясь съ искусствомъ XV столѣтія, намъ предварительно надлежитъ разсмотрѣть неаполитанскую школу, представляющую многочисленныя слѣды различныхъ вліяній [2]).

Послѣ того какъ съ Колантоніо дэль Фіоре въ этой школѣ проявилось новое направленіе въ духѣ XV вѣка,—теперь, въ половинѣ этого вѣка, мы видимъ замѣчательное явленіе, какъ, ограниченнымъ числомъ художественныхъ произведеній изъ далекихъ странъ, занесенными на югъ куплею либо по заказу, различнымъ образомъ обусловливается стиль цѣлой школы. То были фландрійскія картины, отчасти даже отъ самихъ братьевъ Ванъ'Эйкъ, которыя для неаполитанскихъ живописцевъ служили образцами Большое поклоненіе волховъ въ часовнѣ Кастелло нуово въ Неаполѣ, въ прежнее время, приписываемое Іоанну Ванъ'Эйкъ, теперь относятъ къ позднѣйшему времени; но если кое какія картины этого мастера погибли, всетаки положительно Губертомъ Ванъ'Эйкъ писанъ, упомянутый нами уже бл. Іеронимъ въ галереѣ Студіи. Здѣсь также слѣдуетъ принять въ расчетъ, кратковременное междуцарствіе короля Рене Анжуйскаго, бывшаго, какъ говорятъ, руководителемъ самого Колантоніо дэль Фіоре. Духъ XV столѣтія несомнѣнно проникнулъ бы также въ неаполитанское искусство невзирая на такое случайное вліяніе, между тѣмъ проявленіе его, по крайней мѣрѣ въ продолженіи нѣкотораго времени, обусловливалось упомянутыми сѣверными образцами. Пребываніе въ Неаполѣ Антонелло Мессинскаго, конечно также содѣйствовало развитію такаго особеннаго положенія. Отъ фламандцевъ перенялъ, правда, преимущественно внѣшнія особенности, отчетливую обдѣлку деталей и побоч-

[1]) Не-Рацци, какъ ошибочно его называетъ Падре Угурджіери въ „Pompe Senesi. Въ грамотахъ онъ названъ—de Bacis. Ср. коментарій къ новѣйшему флорентійскому изданію Вазари, стр. 161 и 162.

[2]) См. статью Куглера: „Von den älteren Malern Neapels, въ Museum, 1835. № 43—49.

ныхъ принадлежностей, ландшафтъ, драпировку и пр. тогда какъ въ общей концепціи фигуръ, скорѣе выказывается сродственность манерѣ умбрійскихъ живописцевъ *). Связь съ древнеиспанской живописью также замѣтна въ существующихъ живописныхъ памятникахъ и вполнѣ объясняется господствомъ (съ 1435 г.) въ Неаполѣ арагонской династіи.

Живописецъ, котораго имя связано съ этой неаполитанской школою XV вѣка, Антоніо Соларіо, зять Колантоніо дель Фіоре; который какъ говорятъ по его прежнему ремеслу кузнеца, получилъ прозвище ло Цингаро; (цыганъ, такъ какъ это племя преимущественно занималось кузечнымъ ремесломъ), и изъ любви къ дочери Колантоніо изучилъ живопись. Полагаютъ что онъ жилъ между 1382—1445 г., что однако не согласуется съ приписываемыми ему произведеніями, указывающими скорѣе на вторую половину того столѣтія. Въ галереѣ Борбонскаго музея (Студіахъ), есть нѣкоторыя весьма пріятныя картины его кисти, занимающія по своему характеру середину между школами умбрійской и нѣмецкой XV вѣка; въ нихъ фландрійская манера еще не очень рѣзко отмѣчается. Самая извѣстная изъ нихъ, Мадонна съ Младенцемъ на престолѣ среди святыхъ, во весь ростъ; это почти портретныя, оживленныя головы, скорѣе съ строгимъ чѣмъ благороднымъ выраженіемъ и смѣлой обдѣлкою; драпировка нѣсколько тяжеловата, въ позахъ мало жизни **). Потомъ слѣдуетъ упомянуть картину въ ц. с. Лоренцо Маджіоре, отличающуюся полными жизни и характеристичности лицами; въ ней изображенъ с. Францискъ раздающій монахамъ уставъ своего ордена. — Но важнѣе этихъ произведеній, фрески въ монастырскомъ дворѣ с. Северино, которыя также приписываютъ Цингаро. Это 20 большихъ изображеній изъ житія с. Бенедикта; простыя и весьма дѣльныя композиціи, съ не особенно величественнымъ типомъ головъ, но прекраснымъ выраженіемъ, чрезвычайно мягкой моделировкою и здравымъ колоритомъ; въ особенности отличаются онѣ мастерскою выработкою ландшафтныхъ фоновъ, вообще рѣдкою въ италіянскихъ фрескахъ и которую въ такую раннюю пору нигдѣ нельзя найти въ одинаковомъ совершенствѣ. Къ сожалѣнію эти изображенія чрезвычайно повреждены и въ новѣйшее время были отчасти грубо замалеваны ***).

Между учениками Цингаро, отличаются въ особенности оба брата Піетро и Ипполито Донзелли. Въ неаполитанскомъ музеѣ и въ различныхъ церквахъ Неаполя встрѣчаются отличныя картины обоихъ этихъ живописцевъ и подходящія довольно близко къ манерѣ мастера. Въ нихъ преоблада-

*) Не придавая нашему замѣчанію особеннаго значенія, скажемъ что родиною Цингара, Чивита близъ Кіети, отстоитъ отъ границъ анконской марки лишь въ нѣсколькихъ миляхъ.

**) И эта даже картина сомнительна. — Не желая увеличивать запутанность этой безъ того темной области въ исторіи искусства; мы только укажемъ двѣ картины въ большой боковой часовнѣ собора въ Амальфи, не связывая съ ними никакихъ именъ извѣстныхъ мастеровъ. Піэта съ двумя святыми, весьма близко подходящая къ приписываемому Цингаро большому образу Мадонны, и — Мадонну съ двумя святыми съ достойнымъ и мягкимъ выраженіемъ, вверху умершій Спаситель; — обличающая сродственность Донзелли.

***) Гравюры въ: Le pitture dello Lingaro etc. da Stanislao d'Aloe, Napoli 1846. — (Прим. англ. изд.).

етъ сходство, то съ Перуджино, то съ венеціянской школою, но все-таки также выказывается вышеупомянутая сродственность сѣверогерманской живописи. Замѣчательнѣйшимъ изъ обоихъ былъ Пѣтро, къ лучшимъ произведеніямъ котораго принадлежатъ двѣ картины на доскахъ съ изображеніями с. угодницъ, (по объимъ сторонамъ довольно грубо выполненнаго изображенія с. Франциска), въ ц. с. Маріи ла Нуова; Мадонна на престолѣ съ ангелами въ музеѣ и пр.

Симоне Папа старшій, также слыветъ ученикомъ Цингара; изъ неаполитанскихъ живописцевъ, онъ ближе всѣхъ держался Ванъ Эйкскахъ началъ. Нѣсколько его картинъ находится въ бурбонскомъ музеѣ; въ томъ числѣ, самая важная, архангелъ Михаилъ съ святыми и иконопочитателями. Фигура архангела, положительно воспроизведена здѣсь съ Михаила на знаменитомъ данцигскомъ изображеніи страшнаго Суда; пейзажъ на этой картинѣ также вполнѣ носитъ нидерландскій характеръ. Съ другой стороны, широкая и плоская обдѣлка головъ, далеко не представляетъ глубокой индивидуальности, свойственной Ванъ Эйкскимъ работамъ, а въ колоритѣ выказывается явное, но неудавшееся стремленіе къ живости красокъ этого мастера. Вообще, Симоне нельзя назвать особенно замѣчательнымъ художникомъ.

Привлекательнѣйшій въ числѣ неаполитанскихъ художниковъ процвѣтавшихъ къ концу XV столѣтія, Сильвестро дэ Буони, получившій свое художественное образованіе въ школѣ Цингара и Донзеллиевъ. Прекраснѣйшая изъ его картинъ находится въ древней базиликѣ с. Реституты, примыкающей къ неаполитанскому собору: — Пр. Дѣва и съ боковъ Ея архангелъ Михаилъ и с. Реститута. Это въ высшей степени замѣчательное произведеніе съ одной стороны обличаетъ поразительное сходство съ работами умбрійской школы, съ другой неменьшую сродственность отрадной и полной жизни манерѣ венеціянскихъ художниковъ того времени. Фигуры прекрасны и исполнены достоинства, привлекательны безъ принужденности и перуджинской манерности; все произведеніе проникнуто превосходнымъ теплымъ тономъ.—Подходящія къ этой картинѣ произведенія Сильвестро, можно видѣть также въ другихъ церквахъ, (мж. пр. въ ц. на Монте Оливето одно Вознесеніе Христово) и въ неаполитанскомъ музеѣ.

Ученикомъ Сильвестро, какъ говорятъ былъ, Антоніо д'Амато иль веккіо, выработавшій въ послѣдствіи свою манеру по работамъ Перуджина, съ которымъ дѣйствительно имѣетъ поразительное сходство. Прекрасная картина его руки, изображающая ангеловъ, находится въ с. Северино.

ИТАЛІЯ.

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

МАСТЕРА XVI СТОЛѢТІЯ.

Предварительное замѣчаніе.

§ 139. Все что, въ разсмотрѣнныхъ нами доселѣ разныхъ періодахъ новѣйшей живописи, представляло одну розни отдѣльныхъ и односторонніхъ направленій, одно постепенное и разобщенное развитіе и наконецъ привело къ живому сознанію различныхъ условій, необходимыхъ для полнаго завершенія художественной практики; — все это, по истеченіи послѣдняго періода, т. е. къ началу XVI столѣтія, сомкнулось воедино и создало одну изъ высочайшихъ ступеней въ исторіи образованія человѣческаго рода; — эпоху самыхъ чистыхъ проявленій той творческой силы, которую Создатель вложилъ въ человѣка. Въ мастерскихъ произведеніяхъ этого новаго періода, передъ нами являются предметы самаго возвышеннаго характера, исполненные глубокаго чувства и облеченные въ благороднѣйшую форму, какихъ донынѣ не создали послѣдовавшія времена. Но замѣчательно! Лишь короткое время искусство удержалось на этой высокой ступени совершенства: почти, можно сказать, не болѣе четверти столѣтія. Но великія произведенія этого періода вѣчны и значеніе ихъ неувядаемо. Они отмѣчены печатью своего времени но созданы для всѣхъ вѣковъ, и въ самомъ отдаленномъ потомствѣ они возбудятъ удивленіе, какъ возбуждали удивленіе и гордость современниковъ. Истинно прекрасное не обусловливается внѣшними обстоятельствами. Чтобы проникнуться глубокимъ чувствомъ при видѣ Вечери Леонарда да Винчи или Сикстовой Мадонны Рафаэля, не нужно быть непремѣнно италіянцемъ-католикомъ; — ни грекомъ язычникомъ, чтобы понять высокія красоты Фидіева укротителя коней и Скофасовой группы Ніобидъ.

Но насъ поражаетъ на первый взглядъ, что въ произведеніяхъ этого періода высочайшаго процвѣтанія новѣйшаго искусства, мы не встрѣчаемъ отдѣльнаго выдающагося образа, представлявшаго знаменательный центръ, къ которому стремились прочія явленія какъ радіи круга; что нельзя указать— единой вершины совершенства, составлявшей цѣль или ключь всего этого дивнаго зданія; но что напротивъ, передъ нашими взорами возникаютъ личности и произведенія искусства всякаго рода имѣющія для насъ одинаково высокую цѣну. Мы видимъ что художники одаренные меньшимъ талантомъ, подъ часъ создавали отдѣльныя, въ высшей степени замѣчательные труды, и что наконецъ отъ произведеній въ которыхъ критика можетъ указать тѣ и другіе внѣшніе недостатки, отъ нихъ даже вѣетъ дивной красотою и душа зрителя исполняется такимъ наслажденіемъ, какого ему недоставляютъ никакія произведенія, ни предыдущихъ, ни послѣдующихъ временъ. Но въ томъ именно заключается свойство истинной красоты, что она не связана извѣстною опредѣленною нормою, но что, проникая всюду въ жизнь, ее свободно усвоиваетъ себѣ избранникъ, и облекаетъ въ свободно созданную имъ форму, согласно съ своеобразностію его природныхъ дарованій. Ее можно сравнить съ лучемъ солнца, который преломляясь въ призмѣ разсыпается на различные цвѣта.

Такимъ образомъ въ періодѣ, къ изслѣдованію котораго мы теперь приступаемъ, мы встрѣтимъ различныя выдающіяся группы, изъ которыхъ каждая на свойственныхъ ей началахъ, создала произведенія самаго высокаго достоинства. Мы ознакомимся съ отдѣльными мастерами, составлявшими средоточіе этихъ группъ и личность которыхъ, болѣе или менѣе глубоко запечатлѣлась въ произведеніяхъ ихъ учениковъ и послѣдователей.

Общее положеніе того времени съ которымъ совпадаетъ этотъ дивный разцвѣтъ искусства, на первый взглядъ никакъ не даетъ права ожидать столь великихъ результатовъ. То было время политическаго разъединенія и разстройства въ Италіи, эпоха лигъ, т. е. пора самыхъ крайнихъ опытовъ въ политикѣ, какихъ не бывало еще. Съ этого времени навсегда укоренилось въ этой странѣ иноземное владычество. Но высшее процвѣтаніе искусства не находится въ непосредственной зависимости отъ внѣшняго положенія государства. Кромѣ завоевателей и политическихъ дѣятелей, вносившихъ неурядицу въ судьбы Италіи, въ ней были государи какъ папа Юлій II, государственные люди какъ Піетро Содерини, сознававшіе глубоко великое значеніе искусства; въ ней были также богатыя корпораціи обезпечивавшія и упрочивавшія вѣрными заказами весь бытъ художника; наконецъ, былъ народъ, въ которомъ пробудилось сочувствіе всему высокому и прекрасному и считавшій себя все еще первымъ, въ мірѣ.

Насъ завело бы слишкомъ далеко въ историческіе вопросы, если бы мы хотѣли прослѣдить цивилизацію на югѣ въ XV и XVI вѣкахъ въ ея отношеніи къ искусству, но необходимо предпослать здѣсь нѣкоторыя замѣчанія. Мы обыкновенно смотримъ на тогдашнюю Италію какъ на сторону крайне развращенную, но не обращаемъ при этомъ вниманія на необыкновенную свѣжесть и упругость народа, этотъ неизсякаемый источникъ юности, который постоянно вносилъ въ жизнь новыя силы, новыя нравственныя побужденія. Если мѣстами нравы были сильно испорчены, зато въ полномъ смыслѣ про-

цвѣтала цивилизація. Тогда выработалось, не обще-условленное только понятіе, но истинное — чувство красоты и достоинства жизни, которое повидимому дремало со временъ паденія древняго міра но теперь высказывалось въ литературѣ и въ поэзіи какъ и въ общественныхъ сношеніяхъ, въ художественной обдѣлкѣ всей жизненной обстановки и въ свободной общительности обращенія. Изъ воспоминаній древности и условій новаго вѣка, возникъ архитектурный стиль, лишонный, можетъ быть, внутренней органической связи, какъ все производное и составное, (напр. италіянскій языкъ), но послужившій къ развитію новыхъ прекрасныхъ формъ и новаго гармоническаго расположенія. Для скульптуры и живописи также наступила теперь пора полной свободы и величія. Вѣка церковно-политической борьбы миновали для Италіи оставивъ по себѣ извѣстное равнодушіе, и сама церковь не требовала уже болѣе отъ искусства назидательнаго содержанія, но прежде всего прекрасную и живую форму, которая сама по себѣ считалась олицетвореніемъ всего высшаго и непреходящаго; при томъ же мірское искусство сильно поднялось, вслѣдствіе многочисленныхъ требованій всякаго рода. Кромѣ того, здѣсь какъ во всей италіянской цивилизаціи, весьма важную роль играло восторженное пристрастіе къ антикамъ; поэзія и изобразительное искусство обогатились предметами и типами, имѣвшими безспорно образцовое значеніе, и въ особенности достойно замѣчанія, съ какою свободою и самостоятельностію ихъ усвоивали. Мы не находимъ никакихъ признаковъ труженическаго копированія, въ которомъ впрочемъ и не нуждался народъ обладавшій уже всѣми подробностями формоизображенія, самобытно выработанными имъ самимъ, и вѣкъ Рафаэля не учился уже у антиковъ, но сознавалъ въ себѣ ихъ живительный духъ, и бралъ отъ нихъ, — не случайное и народное — но непреходящее и вѣчное, такъ что и онъ въ свою очередь создалъ произведенія непреходящія и вѣчныя.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Леонардо да Винчи и его послѣдователи.

§ 160. Въ главѣ этого новаго періода стоитъ Леонардо да Винчи *). Первый изъ мастеровъ, котораго произведенія вполнѣ удовлетворяютъ глазъ

*) См. Amoretti: Memorie etc. di Lionardo da Vinci. Milano 1804. — Leonardo da Vinci von Hugo v. Gallenberg. Leipzig 1834. (Плохой переводъ предъидущаго сочиненія съ нѣкоторыми извлеченіями изъ нѣмецк. писателей. — Brown: The life of Leonardo da Vinci. London 1828. — Очерки у Landon: Viès etc. t. Leonardo da Vinci. — Весьма важно въ отношеніи къ Леонарду и его школѣ сочиненіе (также въ очеркахъ) Fumagalli: Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia. Milano. 1811.—Leonardo da Vinci — Album (фотографическіе снимки). Текстъ Waagen. Berlin. G. Schauer.

и чувство зрителя; — современникъ значительнаго числа упомянутыхъ въ предъидущемъ періодѣ художниковъ, но не стѣсняемый, подобно имъ, болѣе или менѣе односторонними направленіемъ. Леонардо родился въ 1452 г. въ Винчи, тосканскомъ замкѣ въ Валь д'Арно и умеръ во Франціи въ 1519 г. Онъ одинаково отличался умственными и тѣлесными качествами и былъ одаренъ самымъ многосторонними творчествомъ, неутомимымъ рвеніемъ къ увеличенію познаній, къ расширенію круга своего образованія. Онъ былъ хорошъ лицемъ, прекрасно сложенъ, обладалъ физической силою, что могъ согнуть лошадиную подкову; въ совершенствѣ свѣдущъ въ рыцарскихъ искусствахъ, верховой ѣздѣ, танцованіи, фехтованіи и пр. Онъ былъ архитекторомъ, построилъ разнаго рода зданія, особенно въ Миланѣ, и оставилъ по себѣ много проектовъ и чертежей; былъ скульторомъ и живописцемъ, музыкантомъ и поэтомъ. Съ величайшимъ рвеніемъ занимался всѣми науками, необходимыми для основательнаго изученія искусства, въ особенности анатоміею (человѣка и лошади), математикою, перспективою, механикою и пр. Онъ оставилъ нѣсколько сочиненій о физикѣ. Сохранилось описаніе разныхъ механическихъ фокусовъ, которыми онъ потѣшалъ себя и другихъ, мж. пр. у него въ комнатѣ были пузыри и кишки которыя вдругъ вздувались и вытѣсняли находившихся въ комнатѣ людей; птички которыя летали когда онъ ихъ надувалъ; разсказываютъ, что изобрѣтенный имъ левъ, при въѣздѣ короля Франциска I въ Миланъ, двинулся на встрѣчу королю, разорвалъ на себѣ грудь и что изъ ней посыпались лиліи (французскій гербовый знакъ) и пр. сохранилось также описаніе разныхъ машинъ для плаванія, ныряніе и летанія; компаса и гигрометра изобрѣтенныхъ имъ же и пр. Но важнѣе всего этого, обширные его проекты; напр. для соединенія посредствомъ канала городовъ Флоренціи и Пизы: вообще Леонардомъ произведено было много гидротехническихъ работъ, въ разныхъ мѣстахъ. Предпріятіемъ дѣйствительно смѣлымъ, но не превышавшимъ способностей Леонарда, можно назвать его планъ, поднять древній баптистерій С. Джіованни во Флоренціи съ цѣлью возвысить подъ нимъ фундаментъ дабы этому замѣчательному, по нѣсколько славленому зданію, придать лучшій наружный видъ. Наконецъ слѣдуетъ еще упомянуть о его дѣятельности по части фортификаціи и о многочисленныхъ его изобрѣтеніяхъ по этому предмету.

Но центръ всѣхъ многосторонихъ знаній этого великаго мужа составляла преобладавшая въ немъ любовь къ изобразительному искуству и преимущественно къ живописи, которой онъ посвятилъ лучшіе годы своей дѣятельной жизни. О его анатомическихъ занятіяхъ мы уже упомянули, но съ такимъ же рвеніемъ какимъ онъ изучалъ формы, онъ также изслѣдовалъ всѣ ихъ жизненныя проявленія. Не было человѣка болѣе пытливаго, наблюдательнаго, болѣе его одареннаго способностію быстро схватывать выраженія страсти на лицѣ и въ движеніяхъ и тутъ же набросать на бумагу. Онъ посѣщалъ самыя многолюдныя мѣста, гдѣ наиболѣе кипѣла людская дѣятельность, и заносилъ въ альбомъ, который всегда имѣлъ съ собою, все что ему попадалось замѣчательнаго. *) Онъ провожалъ преступниковъ къ мѣсту казни, да-

*) Нѣкоторыя характеристическія головы и карикатуры, тамъ и снимъ сохранились въ англіи, ист. живоп.

бы запечатлѣть себѣ въ памяти выраженія мукъ крайняго отчаянія; онъ приглашалъ къ себѣ въ домъ крестьянъ, которымъ разсказывалъ самыя забавныя вещи, дабы изучать на лицахъ ихъ комическое выраженіе. Съ однакового вниманіемъ онъ также слѣдилъ за явленіями неодушевленной природы. Изъ различныхъ его сочиненій объ искусствѣ, до нашихъ временъ дошелъ трактатъ о живописи (Trattato della Pittura); даже въ настоящее время весьма полезный учебникъ.

Если съ одной стороны, эта наклонность къ прилежнымъ изслѣдованіямъ показываетъ, на какомъ прочномъ основаніи стояло Леонардово искусство, и если вслѣдствіе этого, главнымъ началомъ руководившимъ этимъ мастеромъ было стремленіе, съ характеристичностію схватывать и передавать видѣнное имъ, то съ другой стороны онъ также былъ одаренъ глубокимъ субъективнымъ чувствомъ, нѣжной и сентиментальной мечтательностію, которыя въ нѣкоторомъ отношеніи можно сравнить съ коренньмъ началомъ умбрійской школы. Въ нныхъ изъ его произведеній преобладаетъ то одно, то другое направленіе, но въ главныхъ, оба направленія уравновѣшиваются прекрасной гармоніею, такъ что благодаря могучему замыслу и чувству красоты, они въ искусствѣ занимаютъ ту высокую ступень, которая упрочиваетъ Леонарду безусловно одно изъ первыхъ мѣстъ въ ряду мастеровъ новѣйшаго искусства. Изучивши обыкновенную жизнь со всѣми ея мельчайшими оттѣнками и особенностями, онъ въ тоже время умѣлъ придавать изображеніямъ священныхъ и божественныхъ предметовъ, столько достоинства, кротости и красоты, какъ только способенъ величайшій геній.

§ 161. Леонардо былъ рожденный внѣ брака сынъ какого-то Піетро, нотаріуса при синьоріи во Флоренціи и отданъ былъ отцомъ въ школу къ Андрею Верроккіо, у котораго онъ вѣроятно пристрастился въ одно время къ изученію скульптуры и живописи. Мы уже упомянули (стр. 271) объ одномъ изобр. Крещенія Господня, писанномъ Андреемъ, гдѣ ангелъ такъ хорошо выполненъ былъ Леонардомъ, что учитель его отказался отъ живописи. О другихъ произведеніямъ молодости Леонарда почти ничего не извѣстно. Разсказываютъ, будто онъ когда-то написалъ фантастическое чудовище, для котораго ему служили образцами жабы, змѣи, ящерицы, летучія мыши и пр. и пр. копчъ онъ держалъ у себя цѣлую коллекцію, и что отецъ его, при видѣ страшнаго изображенія отскочилъ отъ ужаса, но послѣ продалъ эту картину за хорошую цѣну. Онъ также написалъ головку Медузы, лежащую на землѣ среди великаго рода гадовъ; полагаютъ что это та самая которая въ настоящее время находится во Флоренціи въ Уффиціяхъ. Мы однако соглашаемся съ мнѣніемъ тѣхъ, которые эту картинку признаютъ за позднѣйшую, (но превосходную) копію съ оригинальнаго произведенія *); въ этой, болѣе противъ обыкновеннаго залакированной картинѣ, превосходно представлены поблекшій коричневый помертвѣлый цвѣтъ, и подымающійся изо рта темноватый паръ и смертныя корчи въ пристальныхъ и помутившихся глазахъ. По-

---

разныхъ коллекціяхъ, другіе воспроизведены въ гравюрахъ у W. Hollar и Jac. Sandrart. см. нѣмецк. перев. Вазари Т. III. отд. 5 стр. 16.

*) v. Rumohr, Ital. Forsch. II. стр. 307.

томъ упоминаютъ, изъ раннихъ произведеній Леонарда, преимущественно два картона; одинъ, Нептунъ среди бурныхъ волнъ съ нимфами и тритонами; другой, съ изобр. грѣхопаденія, въ прелестно выдержанномъ ландшафтѣ представляющемъ рай. Эти картоны не сохранились. О другихъ работахъ Леонардовой молодости мы не рѣшаемся произнести наше сужденіе, такъ какъ объ нихъ слишкомъ мало собрано положительныхъ свѣдѣній и притомъ наибольшая часть слывущихъ подъ его именемъ картинъ въ галереяхъ, либо копіи, либо работы его учениковъ *). Съ бо́льшимъ правомъ можно считать подлинными работами его первой поры, кромѣ Мадонны въ галереѣ Боргезе въ Римѣ съ кубкомъ съ цвѣтами (которая однако въ 1846 г. уже исчезла), два находящіеся во Флоренціи портрета; въ Уффиціяхъ портретъ юноши и въ дворцѣ Питти портретъ Джиневры Бенчи, вовсе не эффектная по съ душею скомпонованная картина, весьма опредѣленнаго и чистаго рисунка и моделировки.

Приблизительно въ 1480 г. Леонардо былъ вызванъ въ Миланъ, ко двору тогдашняго правителя, впослѣдствіи герцога этого города, Лодовика Сфорца иль Моро. Этотъ князь ревностно старался о распространеніи наукъ и искусствъ въ захваченной имъ странѣ, слѣдуя въ этомъ отношеніи сколько собственному влеченію, столько же примѣру другихъ италіянскихъ властителей. Онъ пригласилъ къ себѣ ученыхъ, поэтовъ и художниковъ, въ томъ числѣ и Леонарда, на первую пору по славамъ Вазари, въ качествѣ музыканта и импровизатора. Вскорѣ Леонарду было поручено основать особую большую академію художествъ, первое учрежденіе подобнаго рода **). Для этой академіи, для преподаванія въ ней, которымъ ему приходилось руководствовать, были повидимому написаны имъ сочиненія объ искусствѣ ***); многочисленные ученики, получившіе образованіе свое въ Миланѣ, и о которыхъ мы поговоримъ въ послѣдствіи, свидѣтельствуютъ о его благотворной дѣятельности въ этомъ заведеніи.

Изъ предпріятій исполненныхъ Леонардомъ по волѣ Лудовика Сфорцы, мы здѣсь разсмотримъ лишь тѣ, которыя относятся къ изобразительному искусству. Въ этомъ отношеніи замѣчательны въ особенности два произведенія, надъ которыми онъ трудился въ продолженіи большей части времени, проведеннаго имъ въ Миланѣ (до 1499 г.). Одно изъ нихъ, конная статуя очень колоссальныхъ размѣровъ, въ память Франческа Сфорцы, Лудовикова отца, вылитая изъ бронзы. Для формы коня Леонардомъ сдѣланы были предварительно самые точные анатомическіе этюды. Первая модель этого памятника печально разбилась во время торжественнаго шествія, въ которомъ ей отведено было мѣсто какъ предмету самому достойному всеобщаго удивле-

*) Одна Мадонна поставленная въ берл. муз. въ 1865 г. подъ Леонардовымъ именемъ, если только подлинное произв. его рукъ, мало способствуетъ къ увеличенію его славы.—(Фонз-Бл.)

**) Судя по Richa Notizie istor. delle chiese Fiorent. (Firenze, 1754—1762) T. VIII стр. 191, флорентійская академія гораздо древнѣе, такъ какъ она основана была во времена Джіотто. — Пр. англ. изд.).

***) Trattato della pittura. Много было изданій. Первое въ Парижѣ 1651 г. съ жизнеописаніемъ Леонарда, Рафаэлемъ Дюфреномъ; самое лучшее въ Римѣ (Engl. Manzi.) много французскихъ и нѣмецкихъ переводовъ.

нія. Леонардо съ неутомимымъ терпѣніемъ приступилъ къ лѣпкѣ другой модели, однако вслѣдствіе денежныхъ затрудненій, обременявшихъ Людовико въ позднѣйшіе годы его правленія, статуя не была отлита, и когда въ 1499 г. французы захватили Миланъ, модель служила гасконскимъ стрѣльцамъ мишенью.

Второю большою работою Леонарда въ Миланѣ была,— Тайная Вечеря, написанная имъ на стѣнѣ (въ 28 футовъ ширины) въ трапезѣ монастыря с. Марія делле граціе; фигуры болѣе чѣмъ натуральной величины. Исторія этой дивной и безподобной картины не менѣе трагична чѣмъ судьба предъидущаго произведенія. Еслибы въ то время возможно было исполнить желаніе, выраженное Францискомъ I спустя шестьнадцать лѣтъ по окончаніи этой картины, и выломивъ стѣну перевезти картину во Францію, тогда можетъ быть она была бы сохранена до нашихъ временъ. Вообще можно назвать неудачною мысль, что Леонардо въ такомъ обширномъ трудѣ, предпочелъ употребить вмѣсто фресковыхъ, маслянныя краски, дабы имѣть возможность до мельчайшихъ подробностей закончить свое произведеніе. Потомъ, монастырскія зданія и вѣроятно также стѣна на которой написана картина, были дурно построены и положеніе этой стѣны возлѣ кухни и кладовой не очень удобно. Наконецъ, при наводненіи затопившемъ Миланъ въ 1500 г., вода залившая трапезу на значительную вышину, окончательно испортила плохія стѣны, безъ того уже благопріятствовавшія сырости. Вслѣдствіе этихъ и другихъ причинъ, около половины XVI вѣка картина уже вся поблекла и выцвѣла. Въ 1652 г. была пробита дверь въ стѣнѣ, подъ ликомъ Спасителя, уничтожившая ноги этой фигуры. Въ 1726 г. подъ ложнымъ предлогомъ подновленія картины ликомъ, она была вся замалевана какимъ-то жалкимъ пачкуномъ Белотти и въ 1770 г. вторично нѣкимъ Манца, которымъ остались нетронутыми только три головы. Въ 1796 г. по переходѣ Французовъ черезъ альпы, Наполеономъ издано было строгое предписаніе пощадить трапезу, но слѣдовавшіе за нимъ генералы, не обращая на это вниманія, превратили это мѣсто въ конюшню, а въ послѣдствіи въ складочное мѣсто для сѣна и пр. Въ настоящее время, когда это произведеніе представляетъ только самую печальную развалину, къ ней приставленъ кустодъ и построены подмостки дабы лучше смотрѣть — не столько на твореніе Леонарда, сколько на плачевную судьбу и слѣды поруганій которымъ оно подвергалось *).

Если по этому Леонардовъ оригиналъ можно считать почти несуществующимъ, то въ высшей степени важны, нетолько уцѣлѣвшіе оригинальные картоны къ нѣкоторымъ головамъ, набросанные имъ до начатія картины въ бо́льшихъ размѣрахъ, но также копіи, которыя были сняты для разныхъ мѣстъ, отчасти еще учениками этого мастера, отчасти подъ его непосредственнымъ наблюденіемъ. Картоны нарисованы черными карандашомъ и слег-

*) При всемъ томъ, по словамъ новѣйшихъ путешественниковъ, картина производитъ глубокое впечатлѣніе. Вагенъ (Leonardo-Album. Berlin, G. Schauer), полагаетъ что новѣйшая реставрація можетъ быть очистила прежнія замалевки.

ка раскрашены; голова Спасителя находится въ миланской галереѣ Брера, десять головъ апостоловъ, отчасти исполненныя дивной красоты находящіяся прежде въ коллекціи короля голландскаго въ Гагѣ, нынѣ хранятся въ великогерцогскомъ собраніи въ Веймарѣ; три другія головы у частныхъ людей въ Англіи. Нѣсколько бѣглыхъ эскизовъ находятся въ венеціанской академіи и первоначальный рисунокъ ко всей композиціи, въ парижскомъ собраніи оригинальныхъ рисунковъ. Въ числѣ многочисленныхъ, болѣе или менѣе точныхъ копій, въ особенности достойны вниманія работы Марко д'Оджіоне, ученика Леонарда; одна изъ его копій, писанная масляными красками и въ размѣрахъ оригинала прежде находилась въ Чертозѣ близъ Павіи, теперь въ лондонской академіи; другая въ трапезной монастыря въ Кастеллаццо, недалеко отъ Милана. По этимъ матеріаламъ, во новѣйшее время сдѣланы были попытки воспроизводить Леонардово твореніе въ самомъ достойномъ видѣ; сюда относятся, гравюра Рафаэля Моргена, и главнымъ образомъ картонъ миланскаго художника Босси (въ размѣрахъ оригинала), хранившійся прежде въ Мюнхенѣ въ Лейхтенбергской галереѣ, (теперь въ Петербургѣ?) и съ котораго самимъ Босси была снята копія масляными красками, послужившая образцомъ для мозаичной работы, находящейся въ августинской церкви въ Вѣнѣ. Такимъ образомъ мы можемъ составить себѣ покрайней мѣрѣ общее понятіе о Леонардовомъ изображеніи Тайной Вечери.

Вопервыхъ въ этой картинѣ мы видимъ способъ постановки, наслѣдованный отъ старшихъ; собравшіеся сидятъ по одну заднюю сторону длиннаго и узкаго стола, въ серединѣ I. Христосъ;—во всякомъ случаѣ самый достойный способъ изображенія собственно — в е ч е р и, (тогда какъ на пр. Лука Синьорелли, Фіесоле и др. преимущественно изобразили самый моментъ церковнаго Таинства с. Евхаристіи). Такое расположеніе сверхъ того было самое приличное для монастырской трапезы гдѣ монашествующая братія именно въ такомъ порядкѣ садилась за столъ, и въ нѣкоторомъ отношеніи представляла собою какъ-бы продолженіе картины, которая съ возвышеннаго мѣста и увеличенными размѣрами своихъ фигуръ, привлекала на себя ихъ взоры. Потомъ мы видимъ, что этотъ же способъ изображенія, который въ произведеніяхъ древнихъ художниковъ породилъ безъотрадную неподвижность и однообразіе, и повидимому вообще крайне не благопріятсвуетъ живому драматическому развитію, — здѣсь напротивъ проникнутъ самымъ разнообразнымъ оживленіемъ и представляетъ одно глубоко обдуманное и гармоническое цѣлое. Средоточіе всего — ликъ I. Христа; Онъ сидитъ спокойно и нѣсколько отдѣленъ отъ фигуръ апостоловъ, которые смыкаясь по трое, образуютъ по сторонамъ Его по двѣ отдѣльныя группы. Общее формончертаніе этихъ четырехъ группъ, обличаетъ извѣстное сходство въ мотивахъ, какую то особенную гармонію въ движеніяхъ, но въ тоже время самое богатое разнообразіе въ жестахъ и выраженіяхъ лицъ. Различныя степени возраста, отъ юношескаго возраста Іоанна, до старческаго Симона, здѣсь такъ же вѣрно выражены какъ и внутреннія движенія души отъ глубочайшей печали и тоски до жгучаго чувства мести. Именно здѣсь во всемъ совершенствѣ Леонардо обнаруживаетъ свое глубокое изученіе физіономіи и свое умѣніе передать даже слова въ выраженіи лица и движеніи рукъ.

Именно, извѣстныя слова I. Христа: «одинъ изъ васъ предастъ Меня», отъ которыхъ мирное собраніе приходитъ въ величайшее смятеніе. Спаситель съ распростертыми руками и опущеннымъ взоромъ, тихо наклоняетъ голову на одну сторону. Въ одномъ эскизѣ къ головѣ Спасителя, представляющемъ въ настоящее время разорванный лоскутъ бумаги и хранящемся въ галереѣ Брера, можно еще и теперь различить выраженіе высокой сосредоточенности и божественной кротости, скорби о невѣрномъ ученикѣ, сознанія предстоящей крестной смерти, покорностиволѣ Отца, а все это даетъ идею о томъ, что былъ въ состояніи выполнить мастеръ въ полнѣ оконченной картинѣ. Обѣ группы съ лѣвой стороны Спасителя полны сильнаго душевнаго волненія, фигуры ближайшей группы обращены къ Нему, въ другой онѣ разсуждаютъ между собою; страхъ, ужасъ, подозрѣніе, сомнѣніе, все это одно другое смѣняетъ въ различныхъ выраженіяхъ. Съ правой стороны напротивъ, все происходитъ молча, тихимъшопотомъ и въ недоумѣніи. Тамъ среди первой группы спитъ предатель, скрытый рѣзкій профиль; онъ быстро и пытливо бросаетъ на Спасителя взоръ и какъ будто произноситъ слова: «не я ли Равви?»—въ тоже время лѣвая рука его и правая рука Спасителя, согласно съ Писаніемъ, незамѣтно придвигаются къ блюду стоящему между обоими.

Мы уже выше замѣтили какъ неточны свѣдѣнія относительно подлинныхъ произведеній Леонарда, и что большую часть слывущихъ подъ его именемъ картинъ, слѣдуетъ считать за работы его учениковъ. Леонарда никогда вполнѣ не удовлетворяла его работа, онъ работалъ медленно и оставилъ по себѣ много недоконченныхъ вещей, что впрочемъ легко объясняется продолжительными перерывами въ его художественной дѣятельности. Но всѣ набросанные имъ мотивы и мысли сами по себѣ были матеріалъ, который доставилъ занятіе цѣлой школѣ, и на нее наложилъ печать его генія. Цѣлый рядъ замысловъ его сохраненъ только благодаря картинамъ его учениковъ. Въ слѣдующемъ мы укажемъ лишь на самыя главныя изъ этихъ вещей.

Въ числѣ небольшихъ картинъ исполненныхъ Леонардомъ въ Миланѣ, славятся въ особенности портреты двухъ любовницъ Людовика Сфорцы,—Цециліи Галлерани и Лукреціи Кривелли; первый, какъ говорятъ въ Миланѣ, другой въ Парижѣ. Послѣдній именно извѣстенъ тамъ подъ названіемъ «la Belle Ferronière». Эта картина нѣсколько строгою обдѣлкою своею, напоминаетъ намъ искусство XV в. но отличается необыкновенно нѣжной моделировкою и притомъ отсутствіемъ извѣстнаго стремленія къ эффектной свѣтотѣни, составляющаго одну изъ менѣе отрадныхъ сторонъ направленія продолжателя Леонардомъ. Амвросіевская библіотека въ Миланѣ обладаетъ цикломъ весьма интересныхъ мелкихъ вещей, въ числѣ коихъ особенно достойны вниманія, писанные масляными красками портреты Людовика и его жены, (оба также еще въ прежней, болѣе строгой манерѣ), и еще болѣе нѣсколько портретовъ набросанныхъ цвѣтными карандашами, мж. пр. полный увлекательной прелести и постоянства поясной портретъ женщины съ опущеннымъ взоромъ. Къ ранней порѣ этого мастера принадлежитъ вѣроятно также поясной юношескій ликъ Іоанна Кр. въ пустынѣ (въ Луврѣ); въ этой

картинѣ явно замѣтно стремленіе къ эффектному оттѣненію, а выраженіе вдохновенной восторженности, почти переходитъ въ непріятную сентиментальность. Самое раннее произведеніе, писанное Леонардомъ во время его пребыванія въ Миланѣ, судя по Вагену, (Leonardo-Album), — «Мадонна герцога Литта», находящаяся тамъ-же; «превосходная» и отлично сохранившаяся картинка, приблизительно 1½ футовъ вышиною, по словамъ анонима Морелли, принадлежавшая уже въ 1543 г. Михаилу Контарини въ Венеціи и о которой съ восторгомъ говорятъ Руморъ и Ріо. Б. Матерь питаетъ грудью Младенца (весьма полныхъ формъ), держащаго въ рукахъ щегленка; задній планъ представляетъ роскошный гористый пейзажъ.

Одна изъ знаменитѣйшихъ картинъ Леонарда, Каритà (мать съ дѣтьми т. е. Чадолюбіе,) принадлежитъ кажется также къ порѣ его пребыванія въ Миланѣ; она прежде находилась въ старой кассельской галереѣ и повидимому лишь въ новѣйшее время появилась въ королевской галереѣ въ Гагѣ. Эта картина изображала первоначально стоячую нагую Леду съ дѣтьми, но для благопристойности она была закрашена, и превращена въ Кариту *).

Кромѣ поименованныхъ, есть еще различныя превосходныя оригинальныя картины Леонарда въ Миланѣ и въ окрестностяхъ этого города, и также многочисленныя копіи съ тѣхъ же предметовъ, выполненныя его учениками и о которыхъ, какъ о свидѣтельствахъ его дѣятельности въ томъ краѣ, также слѣдуетъ упомянуть. Сюда относится во первыхъ Мадонна съ Младенцемъ, принадлежавшая прежде семьѣ Арачіель въ Миланѣ. Б. Матерь держитъ обѣими руками Младенца, который, какъ будто готовясь Ее лобызать, касается Ея подбородка но съ обращеннымъ къ зрителю лицомъ, куда также обращенъ взоръ Б. Матери, наклонившей голову. Картина исполнена высокой прелести выраженія и превосходно закончена. — Сюда же примыкаетъ величаво — достойный и съ глубокимъ чувствомъ выполненный поясной ликъ Скорбящей Б. Матери, Mater dolorosa **).

---

*) v. Rumohr (Drei Reisen in Italien, стр. 70) говоритъ объ этой картинѣ слѣдующее: „Я еще живо представляю себѣ эту картину и вижу въ ней кисть ученика Вероккія, товарища Лоренцо ди Креди, съ дѣтскими фигурами котораго, тѣ что на картинѣ, имѣютъ еще большое сходство. Но въ ней больше смысла во всѣхъ частяхъ, больше глубины въ характерахъ и выраженіяхъ. Въ чертахъ лица матери и троихъ дѣтей, особливо меньшаго, котораго она держитъ на рукахъ, выражалась какая-то глубокая грусть, какая-то неодолимая тоска. Картину эту называли Каритà.—Подъ этимъ названіямъ въ позднѣйшія времена представлены были Италіянцами много подобныхъ группъ; но всегда въ смыслѣ материнской радости о подрастающемъ около нея потомствѣ. Но здѣсь Леонардо повидимому не имѣлъ въ виду подобной идеи, какъ и вообще онъ не любилъ останавливаться на ближайшемъ предметѣ. Изобразивъ горе и печаль, и томительную, напрасную тоску, онъ можетъ быть этимъ хотѣлъ намекнуть на потерянный рай или имѣлъ въ умѣ какую нибудь другую мистическую идею, къ которой ключъ потерянъ для тѣхъ художниковъ, кои въ позднѣйшее время обработали этотъ же предметъ.... Мнѣ помнится хорошо, что эта картина была писана масляными красками, и по этой-то причинѣ, да еще потому что объ ней умалчиваетъ Вазари, я заключаю что она была исполнена Леонардомъ въ бытность его въ Миланѣ. Грязновато фіолетовый тонъ тѣлеснаго цвѣта сходствуетъ съ колоритомъ на портретахъ Лудовика Сфорцы и его жены, которые можно видѣть въ Амвросіевской галереѣ въ Миланѣ. „Ср. замѣтки въ Passavant, Kunstbl. 1844 стр. 118. D. Kstbl. 1853 стр. 188 и тамъ же 1856 стр. 272 гдѣ онъ за Леонардомъ признаетъ только композицію, а выполненіе приписываетъ какому нибудь ученику съ второстепеннымъ дарованіемъ.

**) Относительно обѣихъ приведенныхъ композицій см. Фумагалли въ пр. м.

Въ тѣхъ краяхъ весьма распространена одна изъ Леонардовыхъ композицій Св. Семейства, такъ называемая «Vierge au Bas-relief (Пр. Дѣва съ барельефомъ); оригиналъ которой, кажется, находится въ Англіи у лорда Варвика въ его помѣстьѣ Гаттонъ Паркѣ: Б. Матерь съ Младенцемъ на правой рукѣ, обнимающая маленькаго, сложившаго руки и колѣнопреклоненнаго Іоанна, котораго съ ласковымъ видомъ благословляетъ Превѣчный Младенецъ. На заднемъ планѣ справа стоитъ Іосифъ скрестивъ руки на груди; старческая голова, съ нѣсколько утрированнымъ выраженіемъ радости на черезчуръ тщательно отдѣланномъ лицѣ; слѣва стоитъ Захарій *).—Подобная композиція находится въ Петербургѣ въ Эрмитажѣ, но безъ младенца Іоанна и со с. Екатериною вмѣсто Захарія. Эта картина была написана позже, въ 1513 г. во время пребыванія Леонарда въ Римѣ.

§ 162. Послѣ взятія Милана въ 1499 г. Леонардо возвратился на родину во Флоренцію и пробылъ тамъ нѣсколько лѣтъ сряду. Къ этой эпохѣ относятся также нѣсколько замѣчательныхъ произведеній этого мастера. Первое изъ нихъ, написанный имъ непосредственно послѣ прибытія во Флоренцію картонъ для Св. Семейства, (такъ называемый картонъ с. Анны), когда былъ публично выставленъ, привелъ весь городъ въ невольное удивленіе. Б. Матерь держитъ на лонѣ Младенца Іисуса, который обращенъ къ маленькому Іоанну; сидящая возлѣ Нея с. Анна съ благоговѣйнымъ восторгомъ взираетъ на Нее, указывая въ тоже время рукою на небо, въ знакъ божественности Младенца. Превосходно изображенъ въ этой картинѣ миловидный ликъ Превѣчн. Младенца, радостно-задумчивое выраженіе с. Анны и въ особенности нѣжная кротость и смиреніе на лицѣ Богоматери. Оригинальный картонъ, весьма чисто выполненъ чернымъ карандашемъ и хорошо сохранился; онъ находится въ Лондонской королевской академіи **).—Существуетъ много картинъ съ этой или подобной ей композиціи, писанныхъ учениками Леонардо; самая замѣчательныя изъ нихъ,— обыкновенно не напрасно приписываемая самому Леонарду—хранится въ Луврѣ ***): Пр. Дѣва сидящая на лонѣ с. Анны; нѣсколько странный на первый взглядъ мотивъ, обличающій какъ будто внутреннюю сродственность настроенія между Леонардо и Корреджіо. Извѣстный типъ его женскихъ головъ съ узкимъ подбородкомъ и прелестною, хотя иногда немного жеманной улыбкою, въ этой картинѣ носитъ нѣсколько манерный отпечатокъ, тогда какъ на оригинальномъ картонѣ онъ выдержанъ чисто и проникнутъ высокимъ благородствомъ.

---

*) Passavant: Kunstreise. Стр. 111.—Грав Форстеромъ 1835 (Одинъ экземпляръ этой композиціи, находящійся въ миланской Брерѣ, Фумагалли приписываетъ Чезаро да Сесто). Въ этой картинѣ Іоанна обнимаетъ одною рукою не Пр. Дѣва, но Младенецъ Іисусъ. (Пр. англ. изд.).

**) Нѣкоторыя части на этой картинѣ, на пр. нижняя часть фигуры Младенца либо стерты отъ времени, либо не были дорисованы мастеромъ: въ настоящее время картонъ подъ стекломъ. Картины на которыя намекаетъ авторъ — (а ихъ не менѣе четырехъ въ разныхъ галереяхъ)—повидимому составлены были по другой композиціи; по крайней мѣрѣ описаніе у Вазари идетъ къ одному лишь приведенному рисунку. По этому лучшіе знатоки заключали что это именно тотъ картонъ, который возбудилъ всеобщее удивленіе во Флоренціи. См. Dr. Waagen. Kunstw. in Paris. стр. 426.—(Прим. англ. изд.).

***) Потомъ другая еще въ С. Петербургѣ, можетъ быть объ работы Салаино.

Другой картонъ, бо̀льшихъ размѣровъ, надъ которымъ Леонардо трудился во Флоренціи и считавшійся также однимъ изъ мастерскихъ произведеній новѣйшаго искусства, испыталъ одинаковую участь какъ упомянутая бронзовая статуя и картина Тайной Вечери. Леонардо писалъ этотъ картонъ въ 1503 и 1504 годахъ по порученію правительства и въ состязаніи съ Микельанджело; *) по немъ предполагалось исполнить картины для судейской палаты (palazzo vecchio) во Флоренціи. Леонардо въ своемъ картонѣ изобразилъ побѣду одержанную Флорентійцами въ 1440 г. у Ангіари въ Тосканѣ надъ Никколо̀ Пичиннино, генераломъ герцога Филиппа Марія Ви́сконти, Миланскаго; Микельанджело выбралъ сцену изъ пизанскихъ походовъ. Этотъ мастеръ избралъ себѣ предметомъ начало сраженія, Леонардо послѣдній но нерѣшительный моментъ побѣды. Когда оба картона были выставлены, со всѣхъ концовъ стекалось младшее поколѣніе художниковъ, чтобъ сдѣлать этюды съ этихъ высокохудожественныхъ и мастерски выполненныхъ работъ, такъ что именно эти произведенія, по всему вѣроятію имѣли рѣшительное вліяніе на полное развитіе новаго искусства. Оба картона потеряны: съ Леонардова произведенія Рубенсъ скопировалъ группу четырехъ всадниковъ сражающихся за знамя, она была гравирована на мѣди Эделинкомъ. Этотъ фрагментъ заставляетъ насъ горько сожалѣть о потерѣ такого богатаго и величественнаго произведенія.**)

Въ числѣ прочихъ работъ выполненныхъ Леонардомъ во Флоренціи, прежде всего слѣдуетъ упомянуть о большомъ поклоненіи волхвовъ въ тамошней галереѣ уффицій, которое однако можно также назвать картономъ, потому что на немъ всего только слегка коричневой краскою обозначены тѣни; — богатая и прекрасно расположенная композиція, въ которой (совершенно въ новомъ родѣ,) главный мотивъ составляетъ, мастерски переданное общее смятеніе, и даже недоумѣніе поклоняющихся лицъ. — Потомъ сюда же относятся нѣсколько портретовъ, въ томъ числѣ одинъ женскій, который Вазари называетъ «дивнымъ созданіемъ», портретъ Моны Лизы, жены Джіоконда, Леонардова друга. Этотъ портретъ, находящійся въ парижскомъ музеѣ, исполненъ необыкновенной прелести и чрезвычайно нѣжно законченъ; Леонардо трудился надъ нимъ четыре года и всетаки сдалъ портретъ недокончивъ его вполнѣ. Но и въ теперешнемъ сильно испорченномъ видѣ, эта дивная голова цвѣтущей южной красавицы, на свѣжемъ и гористомъ ландшафтномъ фонѣ, все еще производитъ обаятельное впечатлѣніе, несмотря даже на нѣсколько лукаво-сантиментальное выраженіе. Руки этой дамы самой утонченной граціи.***) Нѣсколько копій съ этой картины находятся въ другихъ галереяхъ, на пр. въ Мюнхенѣ. Портретъ бодраго старика въ Дрезденской гале-

---

*) Оба картона не были исполнены ровно въ одно и тоже время: Микельанджелова работа не ранѣе какъ въ 1506 г. была окончена и выставлена. См. Пассаванъ, Рафаэль урбинс. I. 114.—(Пр. анг. изд.)

**) Судя по выпискамъ изъ грамотъ у Gaye Carteggio II, стр. 87 и сл. видно что отчасти уже приступлено было къ исполненію фресокъ въ большомъ залѣ палаццо веккіо и что помощниками Леонарда при этомъ были живописцы Рафаэлло д'Антоніо ди Біаджіо и испанецъ Феррандо. То немногое что онъ успѣлъ докончить, было еще видно въ 1513 году.

***) О подобной головѣ въ Аугсбургской галлереѣ ср. Waagen, Германія II. стр. 40.

рей, считавшійся прежде портретомъ Джіанджіакомо Тривульзи, (фельдмаршала Людовика XII короля французскаго) и работою Леонарда, нынѣ признанъ за портретъ англійскаго золотыхъ дѣлъ мастера и писанъ рукою Гольбейна младшаго.

Проживъ нѣсколько лѣтъ сряду преимущественно въ верхней Италіи, въ качествѣ инженера и политехника, Леонардо въ 1513 г. отправился въ Римъ гдѣ однако повидимому не долго пробылъ. Къ этому времени относятъ образъ Мадонны, написанный на стѣнѣ въ одномъ изъ проходовъ тамошняго монастыря с. Онофрія. Изображеніе это на золотомъ фонѣ. Превосходно положеніе Б. Матери держащей въ рукахъ цвѣтокъ, формы Ея проникнуты высокимъ благородствомъ и лицо необыкновенной нѣжною прелестью; фигура Младенца, напротивъ, несмотря на граціозное движеніе протянутой къ цвѣтку лѣвой руки и благословляющей правой, вестаки нѣсколько жестка и тяжеловата; такъ что эту картину, по нашему мнѣнію, можно отнести къ болѣе ранней эпохѣ, хотя въ такомъ случаѣ придется предположить, что Леонардо уже прежде былъ въ Римѣ, что впрочемъ весьма вѣроятно. *)

Кромѣ того въ Римѣ, въ галереѣ Шіарра, находится одна изъ прекраснѣйшихъ картинъ Леонарда; двѣ женскія фигуры въ полростa называемыя Скромностію (Modestia), и Суетностію (Vanitas). Первая, съ покрываломъ на головѣ, представляетъ профиль дивной красоты и благородства и съ яснымъ и открытымъ выраженіемъ; она манитъ къ себѣ сестру, которая въ пышномъ убранствѣ и съ сладко-обольстительной улыбкою стоитъ обращенною къ зрителю. Колоритъ этой превосходно законченной картины полонъ силы, но къ сожалѣнію нѣсколько потемнѣлъ. **) Превосходно отдѣлана также одна одиночная фигура суетности—съ обнаженною грудью и цвѣтами въ рукахъ, — находившаяся прежде въ собраніи принца Орлеанскаго въ Брюсселѣ, а теперь вѣроятно въ Гаагѣ. ***)

Другая, также прекрасная композиція, выполненная не собственноручно Леонардомъ, но художникомъ Луини,—Іисусъ среди четырехъ книжниковъ (фигуры въ полростa),—изъ дворца Альдобрандини въ Римѣ, была недавно перепесена въ лондонскую національную галерею. †) Христосъ представленъ здѣсь юношею высокой красоты, съ кроткимъ и глубокимъ выраженіемъ; головы книжниковъ также исполнены жизни и характера. Существуетъ много древнихъ копій съ этой картины; одна изъ лучшихъ во дворцѣ Спада въ Римѣ.

Портретъ юноши необыкновенной прелести со стрѣлою въ рукѣ и съ украшеніемъ на подобіе вѣнка съ султаномъ на густыхъ кудряхъ, судя по сіянію

---

*) Судя по Passavant, еще въ 1482 г. Ср. D'Agincourt въ пр. м. таб. 174 — Ср. замѣтку v. Reumont, Kunstbl. 1837. N° 66.

**) Fumagalli въ прим. приписываетъ эту картину Луини. По мнѣнію Rumohr она писана Салаино съ участіемъ мастера (drei Reisen. стр. 316), по мнѣнію же Passavant, Луини.

***) Passavant. Kunstreise. Стр. 396.

†) Passavant, въ пр. м. стр 13. — Fumagalli, въ пр. м. — Waagen, England I. стр. 184.

и вышитымъ лиліямъ на синемъ плащѣ, можетъ быть „Іуденикъ святой,“) — принадлежавшій прежде, какъ говорятъ галереѣ Эсте, потомъ семьѣ Поталлеви въ Римини, былъ недавно пріобрѣтенъ графомъ Сергіемъ Строгоновымъ изъ Петербурга у Рокка въ Берлинѣ, которому эта картина отдана была на комиссію римскимъ антикваріемъ Леопольдомъ Фабри. **) Но мнѣнію Вагена, немногія изъ приписываемыхъ Леонарду картинъ съ такимъ положительнымъ правомъ могутъ считаться подлинными его работами, какъ именно это превосходно сохранившееся произведеніе. Повтореніе этой картины, но слабѣе по выполненію (можетъ быть работы Бельтраффіо), находится въ Англіи у герцога Девонширскаго. Едва ли можно сомнѣваться, что въ этомъ портретѣ мастеръ увѣковѣчилъ черты того любимаго своего ученика Антонія Салаино, красоту и прекрасные волосы котораго онъ (судя по Вазари) такъ высоко цѣнилъ; но одна даже отдѣлка этихъ кудрей, ручается за подлинность картины.

Въ 1516 г. Леонардо былъ вызванъ во Францію ко двору Франциска I. Неизвѣстно, къ этому ли также или къ прежнему періоду, относятся композиціи нѣкоторыхъ находящихся въ Луврѣ картинъ приписываемыхъ Леонарду. Сюда принадлежатъ въ особенности прекрасное изображеніе Св. Семейства, извѣстное подъ названіемъ la Vierge aux rochers: Б. Матерь въ романтическомъ гористомъ пейзажѣ стоитъ на колѣнахъ передъ Младенцемъ котораго поддерживаетъ ангелъ, и въ тоже время Она обнимаетъ поклоняющагося Христу Іоанна; — картина съ прелестнымъ нѣжическимъ характеромъ, но къ сожалѣнію сильно повреждена. Судя по слабоватому и жесткому выполненію, едвали это произведеніе можно считать оригиналомъ; на одномъ экземплярѣ находящемся у лорда Соффолка въ Чарлтонѣ Паркѣ, Вагенъ (Leonardo Album) признаетъ покрайней мѣрѣ головы за собственноручную Леонардову работу. — Другое изобр. Святаго Семейства, на которомъ архангелъ Михаилъ подаетъ Младенцу вѣсы Страшнаго Суда, такъ назыв. Vierge aux balances, несравненно слабѣе по композиціи и вѣроятно принадлежитъ кисти Чезаре да Сесто.***) — Извѣстная подъ названіемъ портрета Карла VIII картина, написана Антоніемъ Бельтраффіо, а сидящій въ ландшафтѣ Вакхъ, (можетъ быть первоначально Іоаннъ Кр.), какимъ нибудь другимъ ученикомъ. — Наконецъ, небольшой образъ Мадонны съ младенцами Іисусомъ и Іоанномъ, ни въ какомъ случаѣ не можетъ быть приписываемъ Леонарду, по по всей вѣроятности написанъ Перино дель Вага, (по Мюнтцеру, — Б. Луини). — Юношескій ликъ благословляющаго Христа въ галереѣ Боргезе въ Римѣ, исполненъ нѣжнаго выраженія и можетъ считаться хорошимъ произведеніемъ миланской школы †).

---

*) Стрѣла (обыкновенный аттрибутъ с. Урсулы) повидимому указываетъ не на этого святаго. фонъ Бл.

**) Deutsch. Kunstbl. 1854. стр. 6.

***) Такова мнѣніе О. Мюнтцера, съ которымъ соглашается также Вагенъ.

†) О подлинности этихъ и также другихъ картинъ, ср. въ нѣмецк. перев. Вазари Т. III Отд. I. стр. 45 и сл. прибавленія Пассаванта. О нѣкоторыхъ картинахъ Леонардовой школы въ Испаніи (особенно въ Мадридѣ) ср. Passavant bei D. Kunstbl. 1853. стр. 187.

Леонардо умеръ въ 1519 г. въ Сэн'Клу. Трогательный разсказъ Вазари о кончинѣ Леонарда на рукахъ короля, вымышленъ. *)

§163. Прежде чѣмъ мы перейдемъ къ ученикамъ которыхъ Леонардо образовалъ въ миланской академіи, мы должны назвать нѣкоторыхъ художниковъ, принадлежавшихъ хотя и предъидущему періоду, но на послѣдовавшее развитіе коихъ этотъ мастеръ имѣлъ положительное вліяніе. Одинъ изъ нихъ Піеръ ди Косимо, его соперникъ въ первую флорентійскую эпоху, ученикъ вышеупомянутаго Косимо Росселли. Въ главныхъ произведеніяхъ этого художника дѣйствительно обнаруживается извѣстное, подъ часъ довольно удачное стремленіе помѣрятся съ Леонардовой техникою, въ особенности въ свѣтотѣни, но съ другой стороны они почти совершенно лишены того благородства чувства, которое составляетъ величайшее достоинство Леонардовыхъ работъ. Главныя вещи Піера ди Косимо преимущественно во Флоренціи. Престольный образъ для церкви воспитательнаго дома (agli innocenti), — хранящійся теперь въ небольшомъ собраніи при этомъ заведеніи; другой въ галереѣ Уффицій, и одно Вѣнчаніе Пр. Дѣвы въ Луврѣ. Этотъ художникъ впрочемъ слылъ человѣкомъ причудливымъ, подверженнымъ мрачному настроенію духа, и картинамъ его часто свойственъ какой-то фантастическій отпечатокъ, выказывающійся въ особенности въ его небольшихъ изображеніяхъ исторіи Персея, находящихся также въ Уффиціяхъ. Пейзажные фоны на его картинахъ вообще превосходны. — Къ приведеннымъ нами картинамъ слѣдуетъ еще прибавить одно отличное произведеніе въ берл. музеѣ: лежачую Венеру, играющую съ Амуромъ и позади ихъ спящій Марсъ. Упомянутая фантастическая черта проглядываетъ также въ этой картинѣ, но сливается съ мягкою, и въ иныхъ мѣстахъ даже прелестною выработкою**).

Потомъ слѣдуетъ назвать Лоренцо ди Креди (род. въ 1459 г. ум. послѣ 1536 г.) который одновременно съ Леонардомъ посѣщалъ школу Андрея Вероккіо, и скорѣе держался манеры сотоварища своего, чѣмъ самаго мастера. Онъ весьма удачно скопировалъ нѣкоторыя картины Леонарда. Въ собственныхъ произведеніяхъ онъ обыкновенно не выходилъ изъ тѣснаго круга простыхъ и тихихъ изображеній Мадонны и святыхъ семействъ, которыя умѣлъ представить съ незатѣйливой пріятностію, подъ часъ съ оттѣнкомъ Перуджиновой манеры, съ чистымъ и яснымъ колоритомъ и опредѣленной законченностію. Отличныя картины его руки можно видѣть въ галереѣ Уффицій во Флоренціи, въ числѣ ихъ достойны замѣчанія два круглыхъ образа Мадонны покланяющейся Младенцу, но въ собенности три картины съ

*) Такъ какъ этотъ разсказъ былъ повторяемъ, не смотря на доказательство его не основательности, не лишне будетъ еще разъ привести причины почему его отвергли. - Леонардо умеръ въ Клу (Cloux) близъ Амбоаз', Мая 2, 1519 г. Изъ дневника Франциска, въ парижск. корол. библ. видно, что въ этотъ день дворъ находился въ С Жерменѣ ан' Лэ. Франческо Мельци, въ письмѣ къ родственникамъ Леонарда, писанномъ вслѣдъ за кончиною послѣдняго, ни словомъ не упоминаетъ о приведенномъ разсказѣ: Наконецъ, Ломаццо, такъ много сообщающій о жизни великаго художника, положительно говоритъ, что король впервые о смерти Леонардо узналъ отъ Мельци. См. Аморетти, Memorie etc. Milan-1804, и примѣчанія къ послѣднему флорентійскому изданію Вазари (1838 г.) (Прим. англ. изд.)

**) Объ одномъ доселѣ не описанномъ образѣ (Мадонны) Піеро, ср. Crowe и Cavalcas. III. 422.

небольшими фигурами; Б. Матери съ Іоанномъ; І. Христа садовникомъ съ Магдалиною; Самаринки у колодца — полными самаго глубокаго чувства, прекраснаго колорита и чрезвычайно мягко выполненія. Главное произведеніе Лоренца, Рождество Христово въ флорентійской академіи, картина довольно крупныхъ размѣровъ, въ которой удачно сливаются Перуджинова манера съ болѣе свободнымъ чувствомъ флорентійскихъ мастеровъ. Въ Пистойскомъ соборѣ есть прелестное изображеніе Мадонны съ двумя святыми, на фонѣ представлены зданія, цвѣты и пейзажъ. — Изъ чужестранныхъ галерей, въ берлинскомъ музеѣ много хорошихъ картинъ этого художника. Къ числу его лучшихъ работъ принадлежитъ также одно С. Семейство въ Луврѣ.

Ученикомъ и искуснымъ подражателемъ Лоренца ди Креди былъ Джіованни Антоніо Сольяни, (род. 1492 г.) Нѣсколько изобр. Мадонны съ привлекательно кроткимъ характеромъ находятся въ флорентійской академіи. Отличная копія съ Лоренцова Рождества Христова въ берлинск. музеѣ.

Еще можно упомянуть менѣе важнаго художника Джіуліано Буджіардини, (род. 1471 г.) который большей частію также подражалъ Леонарду, но усвоилъ себѣ лишь въ слабой степени мягкость этого мастера. Его картины мж. пр. въ болонской пинакотекѣ и въ берлинск. музеѣ.

§ 164. Леонардово направленіе продолжается въ произведеніяхъ настоящихъ его учениковъ, но измѣняемое сообразно личному настроенію каждаго изъ нихъ, и хотя не одинъ не достигнулъ величія мастера, но всѣ произведенія его школы запечатлѣны извѣстною, особенною привлекательностію и чистотою, какъ будто отраженіемъ благородства его чувствъ. Эти качества главнымъ образомъ не дали этой школѣ, впасть въ бездушную манерность, направленную только на наружный эффектъ подобно почти всѣмъ другимъ школамъ того времени, основавшимъ великими мастерами. Главные труды Леонардовыхъ учениковъ находятся въ Миланѣ, преимущественно въ Брерѣ, важнѣйшіе изъ нихъ фрески перенесенныя въ эту галерею изъ упраздненныхъ монастырей.*) Болѣе извѣстными и замѣчательными учениками его были слѣдующіе художники:

Впереди всѣхъ стоитъ Бернардино Луини (или изъ Лувино, мѣстечка на Лаго Маджіоре), мастеръ достоинство котораго долго не было оцѣнено по заслугамъ. Правда, что онъ рѣдко достигаетъ свойственныхъ Леонарду величія и свободы; но въ замѣнъ, въ его картинахъ бездна наивныхъ и пріятныхъ замысловъ, ясности и задушевности, прелести и чувства, доставляющіе также высокое наслажденіе зрителю. Красота и благородство, свойственныя положительно всѣмъ болѣе важнымъ произведеніямъ Рафаэлевой эпохи, внушили здѣсь художнику обладавшему сравнительно ограниченнымъ талантомъ, такія творенія которыя часто могутъ стать на ряду съ превосходнѣйшими произведеніями. Въ особенности Бернардино до такой степени отдался Леонардову направленію, что изъ произведеній школы имен-

*) Ср. I. D. Passavant: Beitr. zur Gesch der alten Malerschulen in der Lomb. въ Kunstbl. 1838. № 69 и сл.

по его работы, (какъ нами уже было замѣчено) часто принимаемы были за труды этого мастера; такъ мж. пр. прелестный поясный образъ маленькаго Іоанна Кр. ласкающаго ягненка, въ амвросіевской библіотекѣ въ Миланѣ, и то мягкое изображеніе Иродіады, которое хранится въ трибунѣ Уффиціи во Флоренціи. Сюда же должно отнести прекрасный и весьма замѣчательный образъ, — Мадонны между сс. Екатериною и Варварою мученицами, (поясныя фигуры), — находящійся въ галереѣ Эстергази въ Вѣнѣ и доселѣ носящій Леонардово имя. Извѣстныя подъ его же именемъ упомянутыя нами композиціи І. Христа среди книжниковъ, Суетности и Скромности, и др. нѣкоторыми хорошими знатоками принимаются за произведенія Лунни, не только въ отношеніи къ выполненію, но также по замыслу. Между тѣмъ, работы его руки весьма замѣтно отличаются отъ Леонардовыхъ несравненно меньшею точностію въ выработкѣ, и именно въ моделировкѣ, и также болѣе общимъ выраженіемъ въ которомъ, при Леонардовомъ типѣ проглядываетъ иногда изученіе Рафаэлевыхъ идеаловъ. Колоритъ его цвѣтущій даже на фрескахъ, за то Лунни повидимому не постигъ тайны гармонической композиціи. — Миланъ богатъ произведеніями Лунни; амвросіевская библіотека, галерея Бреры, частныя собранія обладаютъ сокровищами прелестныхъ небольшихъ картинъ его кисти. Въ Комскомъ соборѣ кромѣ отличнаго напрестольнаго образа есть двѣ картины, писанныя по холсту клеевыми красками, въ которыхъ нѣкоторыя фигуры исполнены необыкновенной юношеской граціею; въ другихъ мѣстахъ встрѣчаются также картины его руки. — Но главное достоинство Лунни выказывается въ его фрескахъ. Въ раннихъ произведеніяхъ этого рода замѣтны еще нѣкоторая юношеская робость и неумѣлость; сюда принадлежатъ небольшой части тѣ фрески, которыя были перенесены въ галерею Бреры изъ упраздненныхъ церквей; изображенія изъ жизни Богородицы, принадлежавшія церкви делла Паче и другія изъ монастыря делла Нелукка. Въ послѣднихъ большей частію изображены предметы миѳическаго или подобнаго классическаго содержанія, и болѣе въ декоративной, по своеобразно замысловатой обдѣлкѣ. Еще замѣчательнѣе фрески изъ Овидіевыхъ метаморфозъ, хранящіяся теперь въ семьѣ Сильва въ Миланѣ. Позднѣйшія фрески Лунни, съ другой стороны, обнаруживаютъ уже зрѣлую и благородную мужественность. Сюда главнымъ образомъ относится превосходное произведеніе, 1521 г: В. Матерь на престолѣ окруженная святыми, также перенесенное изъ ц. Бреры. въ тамошнюю галерею; потомъ многочисленныя работы въ Монастерѣ маджіоре (С. Маурицію) въ Миланѣ, гдѣ этимъ художникомъ произведена роспись на алтарной стѣнѣ внутренняго храма, (за исключеніемъ напрестольнаго образа который древнѣе), и еще въ одномъ изъ придѣловъ. Здѣсь мы можемъ видѣть прекраснѣйшіе лики святыхъ угодницъ, превосходно и съ достоинствомъ выполненныя головы Христа и прелестныя отроческія фигуры ангеловъ; все пространство, отъ оградной стѣнки, возвышающейся надъ поломъ и написанной одною коричневой краскою, вверхъ до начала свода, сплошь покрыто превосходнѣйшими фресками, такъ что зрителю вповолѣ не наглядѣться на все это богатство воображенія. Фрески этого мастера встрѣчаются также кое-гдѣ въ другихъ церквахъ Милана; напр. въ ц. С. Maрія делъ Кармине (въ упраздненномъ придѣлѣ), прекрасный

напрестольный образъ; другой въ ц. С. Джіорджіо аль Палаццо, и пр. — Еще важнѣе многочисленныя его фресковыя изображенія въ монастырѣ францисканцевъ дэльи Анджели въ Лугано, написанныя приблизительно въ 1529 г. и обнаруживающія опять величайшее и неистощимое богатство воображенія. На задней стѣнѣ, надъ входомъ въ клиросъ, видно большое Распятіе съ 140 почти фигурами, въ томъ числѣ особенно замѣчательны, группа окружающая замирающую Б. Матерь; прекрасная фигура увѣровавшаго сотника; воины раздѣляющіе хитонъ Спасителя и вдохновенно колѣнопреклоненная Магдалина. Но высочайшаго совершенства живописецъ достигнулъ въ фигурѣ Іоанна, исполненной глубочайшаго вдохновенія и упованія. Отдѣльныя лица, одинаково превосходнаго достоинства, уцѣлѣли въ разныхъ мѣстахъ на столпахъ и по стѣнамъ церкви; въ одномъ люнетѣ надъ дверью трапезы мж. пр. чрезвычайно пріятный образъ Мадонны, а въ самой трапезѣ одна Тайная Вечеря, очень схожая съ Леонардовымъ твореніемъ, по которой нельзя признать за копію съ того изображенія, (ни даже за работу Луини). Неменѣе замѣчательны также фрески выполненныя этимъ художникомъ около 1530 г.*) въ ц. въ Саронно, въ которыхъ онъ изобразилъ рядъ событій изъ житія Пр. Богородицы. Съ глубочайшей задушевностію развертывается здѣсь жизнь въ свѣтломъ величіи; въ особенности богата по замыслу, благородна по стилю и нѣжна по чувству группа поклоняющихся волхвовъ, которая притомъ сохранилась лучше прочихъ предметовъ. **)

Ауреліо Луини, сынъ Бернардино, значительно уступаетъ отцу и вообще отличается безъотрадной манерностію, чему достаточнымъ доказательствомъ служитъ его картина мученичества с. Винцента въ миланской Брерѣ. Это большое фресковое изображеніе которое замѣчательно единственно какъ удачный опытъ перенесенія на холстъ фресковыхъ изображеній.

Марко д'Оджіоне (Уджіоне, Углоне, въ 1490 г. уже въ Леонардовой школѣ, ум. 1530 г.) Труженикъ въ стилѣ Леонарда но не обладавшій силою мастера ни увлекательной миловидностію и глубокой прелестью Б. Луини; въ техническомъ отношеніи работы его отличаются извѣстнымъ холоднымъ колоритомъ. Его фрески въ Брерѣ (изъ ц. С. М. делла Паче) не замѣчательны; въ его композиціяхъ вообще нѣтъ спокойствія и въ отдѣльности онѣ мелочны. Но зато въ числѣ небольшихъ его картинъ встрѣчаются нѣкоторыя прекрасныя вещи, полныя благороднаго спокойствія, на пр. весьма замѣчательный по рисунку и нѣжной выразительности лицъ образъ трехъ архангеловъ (въ Брерѣ). — Хорошій образъ С. Семейства въ Луврѣ; запрестольный образъ въ ц. с. Евфиміи въ Миланѣ. — О его копіяхъ Леонардовой Тайной Вечери мы уже упомянули.

---

*) Относительно года см. v. Rumohr, Drei Reisen и пр. стр.309.

**) Одна Мадонна съ Прев. Младенцемъ въ Дижонскомъ музеѣ; одно «прелестнѣйшее изображеніе" Св. Семейства съ лобызающими другъ друга младенцами Іисусомъ и Іоанномъ, въ Мадридскомъ музеѣ: Картина Флоры или „Коломбины" изъ орлеанской галереи, нынѣ въ Петербургѣ. — оба послѣднія произведенія принимаемы были за работы Леонарда. (Passavant въ Kunstblatt 1856 г. стр. 273).

Андреа Салаино (Салаи). Подходитъ къ предъидущему, но отличается большею свободою, силою и теплотою въ колоритѣ. Одна изъ главныхъ его работъ въ Брерѣ; Б. Матерь съ Младенцемъ которому ап. Петръ вручаетъ ключи и позади ихъ ап. Павелъ, — не столько замѣчательна по композиціи, сколько по непринужденности движеній, въ манерѣ Леонардовыхъ работъ. Въ особенности заслуживаетъ вниманіе, его картина по картону Леонарда с. Анны; также въ Брерѣ. Колоритъ тѣла на картинахъ Салаино по большой части красновато-теплый и прозрачный.

Джіованъ'Антоніо Бельтраффіо, 1467 — 1516. Этотъ художникъ преимущественно отличается мягкостію кисти, но рисунокъ у него по большой части немного робокъ и суховатъ, качества указывающія повидимому на извѣстную сродственность старомиланской школѣ. Его главное произведеніе напрестольный образъ, написанный имъ въ 1500 г. для н. С. М. делла Мизерикордіа въ Болоньѣ, теперь въ Луврѣ: Б. Матерь съ Младенцемъ между Іоанномъ Кр. и с. Себастіаномъ и колѣнопреклоненными иконопочитателями. Эти послѣдніе замѣчательны по красотѣ; с. Себастіанъ чрезвычайно простая и благородная фигура, въ положеніи Б. Матери напротивъ, замѣтно нѣкоторое принужденіе. Въ берл. музеѣ находится, полный статуарной величавости ликъ Варвары великомученицы.

Франческо Мельци, род. 1491 г. Также Миланецъ знатнаго рода, какъ предъидущій и другъ Леонарда. Картины его руки изъ которыхъ немногія извѣстны, какъ говорятъ очень сродственны Леонардовой манерѣ и также часто принимаемы были за работы этого мастера. Въ замкѣ Вапріо, принадлежащемъ роду Мельци, есть колоссальный фресковый образъ Мадонны съ Младенцемъ; величественное произведеніе, превосходно выполненое и вѣроятно принадлежащее его кисти. Въ берл. музеѣ помѣчены въ настоящее время именемъ Франческа, граціозная картина Помоны съ Вертумномъ, считавшаяся прежде за произведеніе Леонарда. Вертумнъ (въ образѣ старухи) грубо записанъ, Помона напротивъ хорошо сохранилась и можетъ считаться прекраснѣйшимъ образцомъ мотива часто встрѣчаемаго на произведеніяхъ этой школы.

Чесаре да Сесто. Значительный художникъ работавшій въ позднѣйшее время при Рафаэлѣ въ Римѣ и находившійся съ этимъ мастеромъ въ дружескихъ отношеніяхъ. Ранніе его произведенія отличаются привлекательностію и болѣе чѣмъ работы любаго другаго ученика, по основательности и законченности сродственны Леонардовымъ; въ позднѣйшихъ проглядываютъ нѣкоторыя особенности римской школы, которыя однако органически не сливаются съ своеобразными началами миланской школы. Къ первымъ относится юношеская голова Спасителя въ (Амброзіанѣ,) амбросіевской библіотекѣ въ Миланѣ, съ весьма нѣжнымъ и наивнымъ выраженіемъ, прекрасно и просто написанная. Потомъ также одно прекрасное Крещеніе Христово, въ семьѣ герцога Скотти въ Миланѣ; отличная картина, съ богатымъ, и очень выработаннымъ пейзажемъ, (принадлежащимъ кисти пейзажиста Бернаццано, который въ этомъ родѣ часто писалъ сообща съ Чесаре). Галерея Манфрини (?) въ Венеціи, обладаетъ двумя написаными имъ Мадоннами, принадлежащими къ двумъ упомянутымъ различнымъ направленіямъ

и представляющими въ этомъ отношеніи интересныя точки для сравненія. У герцога Мельци въ Миланѣ хранится большой напрестольный образъ Мадонны со с. Рохомъ и другими святыми, гдѣ уже замѣтны черты Рафаэлевой манеры; другія картины въ бельведерскомъ дворцѣ въ Вѣнѣ и т. д. Одна изъ самыхъ большихъ картинъ позднѣйшей поры Чезаре, многофигурное поклоненіе волховъ въ боргезскомъ музеѣ въ Неаполѣ. На этой картинѣ лики Мадонны и Младенца еще вполнѣ въ манерѣ Леонарда, прочія же фигуры въ Рафаэлевой; при всей самой старательной и въ нѣкоторыхъ частяхъ даже прекрасной выработкѣ, эта композиція всетаки слишкомъ переполнена и обнаруживаетъ уже ту безъотрадную манерность, въ которую вскорѣ вдались Рафаэлевы ученики.

Гауденціо Винчи изъ Новары *). Напрестольный образъ въ Ароне на Лаго маджіоре, замѣчательный по благородству фигуръ и вдумчивому выраженію, впрочемъ явно подходящій къ манерѣ Перуджина и Франчіи.

Другіе современные художники этой школы, оставившіе по себѣ мало достовѣрныхъ и замѣчательныхъ произведеній, слѣдующіе: Пьетро Риччіо (Джіанпетрино?) — с. Екатерина великомученица среди цѣлыхъ колесъ, въ берл. музеѣ; Джироламо Алибранди изъ Мессины; Бернардино Фассоло изъ Павіи; наконецъ Бернардо Цезале, ученикъ Винченца Чиверкіо старшаго, который до такой степени усвоилъ себѣ Леонардову манеру, что одну Мадонну съ ангелами, писанную его рукою и находящуюся нынѣ въ Брерѣ, долгое время принимали за произведеніе этого великаго мастера.

§ 165. Другой миланскій художникъ того времени былъ Гауденціо Феррари, собственно піемонтезецъ изъ Вальдуджіи (1484—1549) **). Этотъ живописецъ не принадлежитъ къ числу настоящихъ учениковъ Леонарда: по видимому онъ образовался въ упомянутой нами уже выше, древнемиланской школѣ которая продержалась до самаго начала столѣтія; нѣкоторое время онъ работалъ также въ мастерской Перуджина и сверхъ того въ его произведеніяхъ до извѣстной степени явно проглядываетъ Леонардово вліяніе. Въ послѣдствіи онъ посѣщалъ въ Римѣ школу Рафаэля, манеру которой во многомъ себѣ усвоилъ. Кромѣ этого соединенія разнородныхъ направленій, онъ рѣзко отличается отъ современниковъ извѣстнымъ фантастическимъ настроеніемъ, которое, если не всегда свободное отъ нѣкоторой доли

*) Schorn, Tübinger Kunstblatt, 1823, стр. 2. — Къ прискорбію я самъ не видалъ ни одной картины Гауденція, но полагаю здѣсь кстати указать на одну превосходную картину, принадлежащую, можетъ быть, кисти этого мастера. Она находится во дворцѣ Манфрини въ Венеціи, славьтъ тамъ подъ именемъ Перуджиновской и помѣчена 1500 годомъ; (прежде, кажется ее приписывали Бернардино Луини). Это изображеніе Умовенія ногъ, отличающееся прекраснымъ и торжественнымъ расположеніемъ; апостолы стоятъ просто, одинъ возлѣ другаго; на первомъ планѣ сидитъ ап. Петръ противъ умывальницы, справа І. Христосъ на колѣняхъ, позади Его Іоаннъ съ полотенцемъ. Драпировка отчасти въ Перуджиновскомъ стилѣ, отчасти съ мотивами древневенеціанской и Леонардовой школъ (или скорѣе Б. Луини). одна юношеская голова въ особенности, написана совершенно въ піятной манерѣ Луини.

**) Cp. Le opere del pittore etc. Gaudenzio Ferrari dis. edinc. da Silv. Pianazzi, dir. e descr. da G. Bordiga. Milano 1835.

манерности, все-таки породило произведенія своеобразной красоты.—Гауденціо былъ однимъ изъ самыхъ плодовитыхъ живописцевъ своего вѣка и оставилъ по себѣ въ особенности множество фрескъ, почти не уступающихъ Луиніевымъ въ отношеніи къ цвѣтущей свѣжести колорита, и могущихъ служить образцами даже въ нынѣшнее время для фресковой живописи. Его масляныя картины по большой части отличаются глубокимъ и яснымъ (хотя и не гармоническимъ) колоритомъ и сверхъ того, задушевнымъ выраженіемъ, часто также прекраснымъ оживленіемъ и полнотою композиціи но безъ той мѣрной простоты которая свойственна была великимъ мастерамъ. Въ Туринской королевской галереѣ находится одно изъ его раннихъ произведеній, полное высокаго достоинства и обличающее подобную сродственность этого художника къ Леонарду, какую представляютъ на пр. работы его соотчича Содомы (изъ Верчелли),—одно изображаетъ Плачъ по умершемъ Спасителѣ. Къ лучшимъ изъ числа небольшихъ его картинъ принадлежатъ также: напрестольный образъ 1524 г. въ новой ризницѣ Новарскаго собора; одно мученіе с. Екатерины въ Брерѣ (величаво-оживленная и вполнѣ мастерская композиція); Посѣщеніе Б. Матери, прежде въ собраніи Солли въ Лондонѣ и чрезвычайно миловидная Мадонна съ ангелами и святыми подъ оранжевымъ деревомъ, на киноскѣ въ п. С. Христофора въ Верчелли; съ другой стороны, небрежно и манерно написаны при всемъ обиліи силы, два изображенія (клеевыми красками) въ Комскомъ соборѣ, (мж. пр. обѣство въ Египетѣ).—Изъ фрескъ работы Гауденція, многія находятся въ галереѣ Бреры, куда большею частію были перенесены изъ ц. С. Маріи делла Пэче; содержаніе ихъ, событія изъ жизни Пр. Богородицы. Изъ нихъ въ особенности интересны три, составляющія одно цѣлое, и на которыхъ изображена исторія родителей Б. Матери. На боковыхъ картинахъ представлено житіе обоихъ супруговъ послѣ ихъ разлуки;—прекрасна особенно лѣвая, гдѣ изображена сидящая Анна укоряемая своею служительницею; превосходныя и съ благородствомъ написанныя фигуры. На серединѣ изображенія представлено утѣшеніе которое имъ предназначено. На заднемъ планѣ вдѣнъ богатый городъ (Іерусалимъ); ровъ наполненный водою и проведенный до средняго плана, раздѣляетъ картину на двѣ отдѣльныя сцены; съ одной стороны стоитъ с. Анна, съ другой Іоакимъ у пастуховъ; оба взираютъ вверхъ на ангеловъ возвѣщающихъ имъ спасеніе. На заднемъ планѣ, противъ воротъ города, встрѣтившіеся супруги другъ друга держатъ въ объятіяхъ. Высокая свобода замысла въ соединеніи съ вполнѣ благороднымъ выполненіемъ, придаютъ этому произведенію особенное достоинство и привлекательность. — Самое обширное твореніе Гауденція, фрески которыми онъ украсилъ знаменитую Піэмонтскую святыню Варалло. Здѣсь въ часовнѣ дель Сакро-Монте, онъ изобразилъ въ большой композиціи крестную смерть Искупителя, причемъ главныя фигуры выпуклы и расписаны въ натуральный цвѣтъ; позади ихъ стѣны записаны великимъ множествомъ зрителей и другихъ побочныхъ фигуръ; женскія фигуры въ прекрасной манерѣ Луини, воины въ фантастическихъ костюмахъ на коняхъ, положенія нѣкоторыхъ однако слишкомъ растопырено и вульгарно. На сводѣ восемнадцать плачущихъ ангеловъ, отчасти съ прекраснѣйшимъ выраженіемъ.—Въ монастырѣ миноритовъ онъ изобразилъ еще въ 1507 г. Пришествіе въ храмъ, и І. Христа среди книжниковъ; потомъ съ 1510 г.

событія изъ жизни Спасителя въ 21 картинахъ; работы, болѣе или менѣе сродственныя Леонардовой манерѣ, также какъ одно изображеніе Мадонны со святыми, состоящее изъ шести отдѣловъ и извѣстное подъ названіемъ «ансона di S. Gaudenzio». Въ позднѣйшихъ работахъ онъ уже болѣе заявляетъ себя ученикомъ Рафаэля, напр. въ поклоненіи Младенцу въ одномъ люнетѣ ц. С. Маріи ди Лорето, близъ Варалло, написанномъ послѣ 1527 г.— Въ Верчелли, въ трапезѣ ц. с. Паоло находится изобр. Тайной Вечери, обличающее неизбѣжное вліяніе Леонардова творенія но уступающее ему значительно.—Вмѣстѣ съ своимъ ученикомъ Лапини (см. ниже), Гауденціо въ 1532 до 1535 г. расписалъ поперечный корабль въ тамошней ц. С. Христофора, и пр. собственноручно имъ выполнены: Рождество Богородицы, Благовѣщеніе, Посѣщеніе Пр. Дѣвы, Поклоненіе волхвовъ и пастырей, Распятіе и Взятіе на небо Б. Матери; картины исполненныя жизни и энергически выполненныя но мѣстами грубоватыя и также манерныя.—Въ Саронно близъ Милана въ 1535 г. онъ изобразилъ на сводѣ тамошней церкви ликъ ангеловъ; нижнихъ въ большихъ размѣрахъ и въ одѣяніяхъ, верхнихъ крылатыми нагими отроками; въ томъ числѣ нѣкоторые исполнены высокой красоты и свободы, нѣсколько въ стилѣ Леонарда, другіе зато очень манерны; въ нихъ сверхъ того несомнѣнно проглядываетъ также вліяніе Корежія.— Послѣднее большое произведеніе Гауденція, Бичеваніе Спасителя въ ц. С. Маріи делле Граціе въ Миланѣ, 1542 г. также исполнено своеобразной силы и свободы.

Послѣдователи Гауденція Феррари:

Бернардино Лапини. Не очень важный художникъ притомъ съ наклонностію также къ манерности, но иногда еще съ отрадными чертами Леонардовой школы. Въ этомъ родѣ написана имъ Тайная Вечеря въ ц. с. Пацаро гранде въ Миланѣ. Напрестольный образъ съ простымъ и мягкимъ характеромъ, въ берл. музеѣ. Его работы въ ц. с. Христофора въ Верчелли, Обрученіе Пр. Дѣвы, (но болѣе въ древней Перуджиніевской манерѣ); потомъ нѣсколько очень поврежденныхъ сценъ изъ житія с. Магдалины и полная живой естественности картина, представляющая впечаніе какой-то знатной и пожилой четы, кромѣ того отличное изобр. Мадонны со святыми и другое еще въ ц. С. Джіуліано и т. д.

Андреа Соларіо, въ немъ соединяются самымъ привлекательнымъ образомъ, концепція Гауденція съ болѣе мягкимъ чувствомъ формы и выразительностію Леонарда. Одна Мадонна съ Младенцемъ его работы, въ Луврѣ, можетъ быть выполнена по рисунку этого мастера. Дочь Иродіады, тамъ же; I. Христосъ несущій крестъ, съ кроткимъ и прекраснымъ выраженіемъ, въ берл. музеѣ; взятіе на небо Б. Матери, со святыми, въ новой ризницѣ павійской чертозы. Прекрасный образъ Мадонны съ Младенцемъ, который до селѣ приписываемъ былъ Леонарду, въ Поммерсфельденской галереѣ.

Джіованни Баттиста Черва.—Незначительный художникъ.

Ученикъ его: Джіованни Паоло Ломаццо. О его картинахъ можно сказать почти то же самое, что было сказано о работахъ Лапини. Какъ ни-

сатель объ искусствѣ, онъ заслуживаетъ болѣе вниманія. (Его труды: Trattato della Pittura, 1584. Idea del Tempio della Pittura, 1590).

Ученикъ Ломацца: Амброджіо Фиджино. — Слабый и манерный подражатель старобытныхъ мотивовъ.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

МИКЕЛЬАНДЖЕЛО БУОНАРОТТИ И ЕГО ПОСЛѢДОВАТЕЛИ. *)

§ 166. Въ 1474 г., двадцатью двумя годами позже Леонарда да Винчи, родился Микельанджело Буонарротти. Мужъ, подобно предъидущему стоявшій въ главѣ процвѣтанія новѣйшаго искусства, также какъ и тотъ, одно изъ первыхъ его свѣтилъ и бывшій свидѣтелемъ быстраго его упадка; онъ умеръ въ глубокой старости въ 1563 г. Подобно Леонардо и онъ былъ одаренъ самымъ многосторонимъ творчествомъ; былъ архитекторъ, ваятель и живописецъ и одинаково великъ во всѣхъ трехъ искусствахъ; отличный стихотворецъ и музыкантъ; свѣдущъ во всѣхъ наукахъ и глубокій знатокъ анатоміи. На одно изученіе этой науки онъ посвятилъ 12 лѣтъ и достигъ въ ней самого высокаго совершенства. Въ немъ былъ гордый и строгій духъ, отразившійся какъ въ его дѣйствіяхъ, такъ и въ его произведеніяхъ, и который болѣе всего дорожилъ собственною независимостью и умѣлъ выражать глубокую мысль въ тѣлесной формѣ не прибѣгая къ символической оболочкѣ. Въ Микельанджеловскихъ фигурахъ, если можемъ такъ выразиться, есть какое-то таинственно-зодческое величіе; онѣ какъ бы олицетворяютъ собою стихійныя силы, наложившія на нихъ, и въ движеніи и въ покоѣ, отпечатокъ высокой могучести и энергической воли.

---

*) Giorgio Vasari: Vita del gran. Michelagnolo Buonarotti, Firenze 1568 (Изд. изъ большаго изданія Вазари.)—Позднѣйшее изд: Roma 1760 (aggiuntevi copiose note) — Aremio Condivi, Vita di Michel Angelo Buonarotti, Roma 1553.—Seconda edizione accresciuta: Firenze 1746.—Новое изданіе: Pisa, 1823.—Quatremère de Quincy: Histoire de Michel Ange Buonarotti. Paris, 1845.—Herrman Grimm. Michel Angelo.—Сравни. Beschr. der Stadt Rom, Bd. II. Abth 2 S. 254 ff. И много др. соч. — Очерки у Landon, Vies etc Michel Ange Buonarotti. — Каталогъ эстамповъ грав. съ картинъ Микельанджело въ Nachr. von Kunstl. und Kunstsachen. Leipzig, 1768. Bnd. I. S. 355 ff.— Michel-Angelo Album (фотогр. съ текстомъ Любке). Berlin, G. Schauer. — Для полной оцѣнки великаго мужа также какъ художника, нельзя оставить безъ вниманія его лирическія стихотворенія (изд. съ нѣм. перев G. Regis. Berlin 1842); онѣ дополняютъ образъ этой могучей души.

Начальное образованіе Микельанджело получилъ въ школѣ Доменика Гирландайо, но вскорѣ, побуждаемый внутренней склонностію и внѣшними обстоятельствами, посвятилъ себя почти исключительно изученію и практикѣ скульптуры. Первое значительное произведеніе по части живописи выполненное имъ, относится уже къ началу его зрѣлаго возраста, къ 1504 г. это тотъ картонъ который онъ писалъ въ состязаніи съ старшимъ его по годамъ Леонартомъ да Винчи по поводу, указаннному нами въ предыдущей главѣ и къ которой отсылаемъ читателя. Микельанджеловъ картонъ также погибъ, (какъ говорятъ они былъ уничтоженъ однимъ изъ соперниковъ этого мастера, Баччіо Бандинелли), но благодаря нѣкоторымъ древнимъ гравюрамъ и также копіямъ, композиція эта по большой части намъ извѣстна *). Микельанджело выбралъ, какъ мы упомянули въ предыдущей главѣ, начало сраженія и судя по находящимся на лицо фрагментамъ, именно тотъ моментъ, когда купающаяся въ рѣкѣ Арно толпа воиновъ, неожиданно призывается къ оружію. Такой сюжетъ представлялъ художнику случай, въ полной красотѣ и живости развернуть свое знаніе человѣческихъ формъ. Здѣсь все въ полномъ движеніи. Одѣвшіеся, полураздѣтые и нагіе воины толпятся въ живомъ смятеніи; нѣкоторыя выплзая изъ воды вскарабкиваются на крутой берегъ, другіе натягиваютъ узкое платье на мокрое тѣло или бросаются во всемъ оружіи въ бой. По мнѣнію современниковъ [88]), Микельанджело въ послѣдствіи не произвелъ ни одной картины такого совершенства; мнѣніе, которое повидимому примѣнимо скорѣе къ техническому выполненію. Мы уже указали, какое громадное вліяніе имѣли и этотъ, и также Леонардовъ картонъ на развитіе искусства между младшимъ современнымъ поколѣніемъ художниковъ.

Въ послѣдовавшихъ за тѣмъ годахъ Микельанджело занятъ былъ обширной пластической работою; Папа Юлій II вызвавшій его въ Римъ, препоручилъ ему исполненіе великолѣпнаго надгробнаго памятника, который однако въ послѣдствіи отчасти только былъ оконченъ. Виновникомъ остановки этой работы былъ самъ папа; независимо отъ частыхъ недоразумѣній возникшихъ между нимъ и художникомъ по поводу памятника, Юлій II замыслилъ украсить фресковыми изображеніями потолокъ большой Сикстовой часовни, который дотолѣ не былъ украшенъ росписью [***]). Микельанджело

---

*) Отдѣльныя фигуры и группы съ этого картона извѣстны по гравюрамъ Марка-Антонія (Раймонди) и Агостино да Венеція подъ названіемъ „лазателей“ (grimpeurs).—Древняя копія съ главной части композиціи писанная въ одинъ сѣрый тонъ масляною краскою, находится въ Англіи у графа Лейсестера въ его замкѣ Говгамѣ. См. Passavant. Kunstreise etc. стр. 191 и Waagen, Kunstw. und Künstl. in Engl. II. стр. 511 и сл. Грав. Schiavonetti. Réveil, 541. Также. v. Kuscheweyh.

**) См. преимущ. Vita di Benvenuto Cellini, l. I. c. 2.

***) Вазари говоритъ что желаніе папы Юлія II было, уничтожить роспись прежнихъ мастеровъ, и прибавляетъ что Микельанджело ее пощадилъ, дабы показать насколько съ тѣхъ поръ искусство подвинулось впередъ. Между прочими причинами побуждавшими великаго мужа сохранить эти произведенія, мы въ правѣ предположить чувство уваженія къ нѣкоторымъ художникамъ которыми отчасти произведены были упомянутыя работы и не находившимся въ то время еще въ живыхъ; хотя также возможно, что эти картины по общему своему расположенію и содержанію согласовались съ предположеннымъ имъ планомъ.—(Прим. англ. изд.)

съ начала старался отклонить отъ себя эту работу, прерывавшую не только начатый имъ уже трудъ, но показавшуюся ему можетъ быть не подъ силу, однако вслѣдствіе твердаго настоянія папы онъ приступилъ въ 1508 г. къ новому труду и, одинъ, безъ посторонней помощи, почти въ 3 года окончилъ это обширное предпріятіе *). Для начатія работъ, онъ вызвалъ къ себѣ изъ Флоренціи прежнихъ товарищей и друзей, которымъ поручилъ исполнить нѣкоторыя изъ картинъ по его картонамъ, но можетъ быть также съ цѣлью перенять отъ нихъ пріемы фресковой живописи, съ которою онъ мало былъ знакомъ. Произведенная ими работа оказалась неудовлетворительною, Микельанджело отослалъ ихъ обратно, велѣлъ начатое ими уничтожить и принялся одинъ за работу.—Изображенія на потолкѣ Сикстовой часовни представляютъ самыя высокія творенія, которыя произвелъ Микельанджело въ, продолженіи своей долгой и дѣятельной жизни. Его могучій геній видѣнъ здѣсь во всемъ своемъ великомъ достоинствѣ и высокой чистотѣ, и вниманіе зрителя не нарушается произвольностями, въ какія не рѣдко въ другихъ произведеніяхъ увлекаетъ этого мастера его громадный талантъ. Потолокъ состоитъ изъ плоскаго свода. На серединой плоской части потолка изображенъ въ поляхъ разной величины рядъ главнѣйшихъ событій изъ книги бытія; т. е. сотвореніе міра и грѣхопаденіе съ его послѣдствіями. Въ большихъ треугольныхъ поляхъ по краямъ свода представлены сидячія фигуры пророковъ и сивиллъ въ качествѣ предвозвѣстниковъ искупленія **); въ люнетахъ, и въ находящихся подъ ними аркахъ, непосредственно надъ окнами—рядъ предковъ Іис. Двѣ которые также прямо намекаютъ на Искупителя. Внѣшнюю связь всѣхъ этихъ разнообразныхъ изображеній образуетъ архитектоническая живописная обрамка своеобразной композиціи, которая, обнимая собою каждый отдѣльный предметъ, знаменательно выдвигаетъ главныя массы и придаетъ цѣлому видъ благонадежности и прочности, составляющія необходимое, но рѣдко

---

*) По единогласнымъ показаніямъ Микельанджело трудился надъисполненіемъ этихъ картинъ только 22 мѣсяца, но такъ какъ вѣроятно сюда не включено время употребленное имъ на изготовленіе картоновъ, мы въ правѣ опредѣлить трехлѣтній срокъ. По мнѣнію Пассаванъ (Rafael etc I. стр. 179 Прим.) слѣдовало бы положить на эти работы поврайней мѣрѣ 4 года.

**) По средневѣковой легендѣ сивиллы стоятъ на ряду съ пророками ветхаго завѣта; ихъ дѣломъ было возвѣщать язычникамъ пришествіе Искупителя, подобно тому какъ это было сдѣлано пророками въ отношеніи къ Евреямъ.

О сивиллахъ часто упоминается греческими, латинскими и еврейскими писателями и многими изъ отцевъ церкви. Послѣдніе, основываясь на свидѣтельствѣ Варрона, исчисляютъ десять такихъ пророчицъ. (Ср. Лактанція, De falsa Religione I. b.) Авторитетъ которымъ пользовались книги сивиллъ между язычниками еще въ раннюю пору, подалъ поводъ къ вставкамъ съ благочестивой цѣлью, и прямые намеки на Мессію, находящіеся въ нихъ, какъ полагаютъ вставлены были во второмъ вѣкѣ. (Cm. Blondel, Des Sibylles Célèbres). Несмотря на то, что по временамъ возникали сомнѣнія въ подлинности этихъ книгъ, ихъ продолжали уважать не только въ теченіи среднихъ вѣковъ, но даже до сравнительно позднихъ временъ и многіе живописцы, до Микельанджело и послѣ него, примѣшивали ихъ на своихъ изображеніяхъ къ предметамъ Св. писанія. Появленіе сивиллъ на произведеніяхъ искусства на ряду съ пророками, можетъ быть основано было на выраженіяхъ въ нѣкихъ бл. Августинъ (De Civit. Dei XVIII. 47) говоритъ о предсказаніяхъ сивиллъ въ главѣ непосредственно передъ тою, гдѣ онъ упоминаетъ о пророчествахъ ветхаго завѣта. Самое полное изъ многочисленныхъ сочиненій о Сивиллахъ можетъ быть Класена: De Oraculis Gentilium, Helmstad. 1673.—(Прим. англ. изд.)

соблюдаемое условіе всѣхъ помѣщаемыхъ на потолкахъ, и стало быть въ нѣкоторомъ отношеніи висячихъ изображеній. Къ этой обрамкѣ принадлежитъ также множество фигуръ, расписанныхъ на менѣе видныхъ мѣстахъ, подъ цвѣтъ камня или бронзы, а на болѣе видныхъ, въ натуральный цвѣтъ, которыя поддерживаютъ, заполняютъ и замыкаютъ собою архитектоническія формы и которыя можно бы назвать живо-воплощенными геніями архитектуры. Чтобы создать архитектоническое цѣлое производящее такое потрясающее впечатлѣніе, чтобы начертить декоративныя фигуры, сохраняя въ нихъ знаменательный пластическій и спокойный характеръ не выдвигая ихъ въ ущербъ главнымъ предметамъ, а для послѣднихъ найти наиболѣе соотвѣтствующіе имъ по пространству распредѣленіе и размѣръ — для такой задачи нуженъ былъ мастеръ, обладавшій въ одинаковомъ совершенствѣ знаніемъ, и архитектуры и живописи. Другіе художники позднѣйшихъ временъ, (какъ напр. Аннибале Караччи въ галереѣ Фарнезинѣ) пробовали свои силы на подобныхъ сюжетахъ, но ни одному не удалось, ни схватить ни выдержать общую идею съ такимъ внутреннимъ единствомъ какъ Микельанджело.

Событія изъ книги бытія, какъ ихъ представилъ этотъ великій мастеръ на середней части потолка, можно назвать самымъ возвышеннымъ и нагляднымъ изображеніемъ дѣлъ Мирозиждителя. Типъ созданный здѣсь Микельанджеломъ для лика Творца, воспроизведенъ былъ многими изъ его послѣдователей (и также Рафаэлемъ) но никѣмъ не превзойденъ. Богъ-Отецъ представленъ «летящимъ на крыльяхъ вѣтра» среди ангеловъ; носимый ими и увлекая ихъ за собою и покрывая ихъ своею развѣвающеюся одеждою: — это единичные глаголы и единичные силы его творческаго слова. Такъ Онъ изображенъ на первой картинѣ; гдѣ одною рукою Онъ указываетъ путь солнцу, другою лунѣ. Такъ и на второй изъ главныхъ картинъ, гдѣ Онъ воздвигаетъ къ жизни перваго человѣка. Адамъ лежитъ у берега въ положеніи человѣка подымающагося съ земли; Творецъ перстомъ касается руки Адама и какъ бы въ него вливаетъ жизненную силу и чувство; эта композиція проникнута дивною глубиною чувства и величавостію. — Не менѣе важна также третья картина, Грѣхопаденіе и Изгнаніе изъ Рая. Въ серединѣ древо познанія добра и зла, около котораго обвился змѣй представленный съ женскою верхнею частью тѣла *), онъ наклоненъ въ сторону къ прародителямъ готовыхъ преступить заповѣдь. Фигуры обоихъ, въ особенности Еввы, полны

*) Благодаря чувству красоты, Микельанджело удачнѣе чѣмъ предшествовавшіе живописцы, сумѣлъ соединить человѣческій образъ съ змѣиными формами. Его изображеніе искусителя нѣсколько напоминаетъ морскія божества древнихъ, или точнѣе, Гезіодову Ехидну; однако змѣй съ женской головою встрѣчается на гораздо древнѣйшихъ изображеніяхъ Грѣхопаденія; между прочими, на картинѣ Піетро д'Орвіето въ Пизанскомъ Кампо-санто и еще раньше, въ раскрашенныхъ рукописяхъ. На скопированныхъ понимъ политипажахъ въ печатныхъ изданіяхъ Speculum Salvationis и въ другихъ сборникахъ въ этомъ родѣ, змѣй всегда представленъ съ крыльями и женская голова украшена короною. Въ первой главѣ упомянутой книги, мы находимъ слѣдующее мѣсто: — „Quoddam ergo genus serpentis sibi dyabolus eligebat, qui cum erectus gradiebatur et caput virgineum habebat". (т. е. Діаволъ выбралъ себѣ извѣстный родъ змѣи, который ходитъ прямо и имѣетъ голову дѣвичью) Эту басню, почти въ тѣхъ же выраженіяхъ, передаетъ Comestor (Historia Scholastica), писатель XII вѣка, съ прибавкою: „ut ait Beda„ (какъ говоритъ Беда), такъ что она по времени подходитъ къ VIII вѣку. — (Прим. анг. изд.)

величавой прелести. Возлѣ змѣя, почти рядомъ съ нимъ, ангелъ съ мечомъ изгоняетъ нашу чету изъ рая. Въ этомъ двойномъ дѣйствіи, въ этомъ сближеніи двухъ различныхъ по времени моментовъ, есть что-то высокопоэтическое и знаменательное: мы видимъ на одной картинѣ вину и наказаніе, и сопоставленіе ангела мстителя съ духомъ тьмы и внезапное появленіе, первато позади дьявола, производитъ глубоко-потрясающее впечатлѣніе. — Четвертая главная картина изображающая потопъ со множествомъ фигуръ, одна изъ самыхъ обширныхъ драматическихъ композицій Микельанджело. — Другія пять картинъ въ промежуточныхъ поляхъ, въ меньшихъ размѣрахъ, но также исполнены высокой красоты; въ нихъ представлены: Богъ Отецъ отдѣляющій свѣтъ отъ тьмы, — сотвореніе Еввы, — Поево жертвоприношеніе,—Ной упившійся виномъ *).

Пророки и Сивиллы на пандантивахъ по выгнутымъ краямъ потолка, самыя крупныя фигуры на всемъ потолкѣ, и также принадлежатъ къ превосходнѣйшимъ созданіямъ новѣйшаго искусства. Они всѣ изображены сидящими, большею части съ книгами и со свитками и около или позади ихъ геніи. Грустные, задумчивыя, испытующія или со взоромъ вдохновенно поднятымъ къ небу, сидятъ они, эти могучія существа; ихъ видъ и движенія, какъ они представлены въ формахъ, линіяхъ и массахъ драпировки, полны высокаго достоинства и величавости. Во всѣхъ этихъ фигурахъ ясно выражается что онѣ чувствуютъ и таятъ въ себѣ скорбное бремя о развратномъ и грѣховномъ мірѣ, но въ тоже время одарены также силою возвѣстить міру утѣшеніе въ будущемъ. При всемъ томъ въ положеніяхъ и выраженіяхъ большое разнообразіе и каждой фигурѣ присанъ особенный характеръ: Захарій представленъ престарѣлымъ старцемъ преданнымъ тихому и глубокому наслѣдованію; —Іеремія въ наклоненномъ положеніи и погруженнымъ въ думу о горькомъ и тяжкомъ бремени;—Іезекіиль, быстрымъ движеніемъ обращенъ къ стоящему возлѣ него ангелу, который въ радостномъ откровеніи указываетъ на небо и т. д. Въ такомъ же родѣ охарактеризованы также

*) Хотя эти промежуточныя поля сравнительно малы, всетаки нѣкоторыя изъ представленныхъ на нихъ фигуръ болѣе чѣмъ въ натуральную величину: съ другой стороны, на одномъ изъ большихъ изображеній—Потопѣ, — фигуры, вслѣдствіе ихъ большаго числа, такъ малы, что снизу трудно разглядѣть эту композицію, (что вѣроятно было и прежде, принимая также въ расчетъ всѣ поврежденія причиненныя ей временемъ). Тоже самое можно сказать о двухъ слѣдующихъ картинахъ, Поевомъ жертвоприношеніи и Хамовомъ поругаиіи надъ отцомъ. Эти три картины посѣщенія на плоской части потолка со стороны двери: фигуры на противоположномъ концѣ въ колоссальную величину. Прьчину такой разницы можно отчасти объяснить предполагая что мастеромъ сперва написаны были предметы съ меньшими фигурами, но что, увидавъ что онѣ снизу не производили ожидаемаго эффекта, онъ остальныхъ изображеніяхъ придалъ размѣръ болѣе удобный для глазъ. Что Микельанджело дѣйствительно началъ роспись со этого конца потолка, видно изъ случайнаго извѣстія сообщаемаго Кондиви гдѣ упоминается о досадѣ великаго художника по поводу того, что краски стали выцвѣтать (и отчаста, можетъ быть, также вслѣдствіе упомянутаго нами недостатка). Біографъ говоритъ «приступивъ къ принятой имъ на себя работѣ и окончивъ картину Потопа, онъ замѣтилъ, что на фрескѣ стала обнаруживаться плѣсень и пр.» Правда, трудно изобразить такой сюжетъ какъ потопъ съ немногими только фигурами, самое большое число фигуръ встрѣчаемое на картинахъ бо̀льшихъ размѣровъ,—шесть, (на двойномъ изображеніи Грѣхопаденія и Изгнанія изъ Рая, ихъ также шесть); но всетаки художникъ могъ позволить себѣ нѣкоторую свободу и для ясности изображенія придать фигурамъ не такой малый размѣръ. (Прим. анг. изд.).

сивиллы: Персидская, — величественною высокою женщиною въ лѣтахъ; — Эритрейская, — женщиною въ полнотѣ силъ, напоминающею вонственную богиню мудрости; — Дельфійская, — подобно Кассандрѣ, дѣвственно - нѣжною и полною прелести, но одаренною также силою хранить въ себѣ высокую мудрость откровенія и т. д.

Предки Пресвятой Дѣвы, представляютъ здѣсь самыя разнообразнѣйшія семейныя группы, въ которыхъ, безъ указаній на какія нибудь особенныя тѣянія или отношенія, о чемъ впрочемъ въ самомъ св. Писаніи почти ничего не говорится), выражена только тихая семейная жизнь проводимая въ ожиданіи и упованіи на будущность. Между тѣмъ художникъ сумѣлъ воспользоваться этими простыми обстоятельствами для разнообразныхъ мотивовъ и создать изъ нихъ цѣлый большой рядъ различныхъ группъ, привлекательныхъ силою, своеобразной закругленностію и величественно-прекрасной концепціею семейнаго быта. Эти группы и фигуры также принадлежатъ къ самымъ высокимъ композиціямъ Микельанджело; именно въ нихъ художникъ выказываетъ задушевность и нѣжность, отмѣченныя, правда, также печатью его геніальности, но вообще рѣдко встрѣчаемыя въ его произведеніяхъ и представляющія во многихъ отношеніяхъ весьма интересныя точки сравненія съ Рафаэлевыми изображеніями св. Семейства.

Въ числѣ картинъ на потолкѣ Сикстовой часовни, слѣдуетъ еще упомянуть четыре отдѣльныхъ изображенія, расположенныхъ по четыремъ угламъ свода, представляющихъ сцены **избавленія израильскаго народа**: Юдиѳъ, послѣ убійства Олоферна; — Голіаѳъ побѣжденный Давидомъ; — чудо о мѣдномъ змѣѣ; — наказаніе Амана. Въ этихъ предметахъ также виденъ великій геній художника. Фигура висящаго на деревѣ Амана во всѣ время считалась мастерскимъ образцомъ трудныхъ раккурсовъ.

§ 167. Послѣ этихъ произведеній Микельанджело преимущественно трудился надъ пластическими и архитектурными работами, между которыми главное мѣсто занимали сооруженіе новой ризницы въ ц. с. Лоренцо во Флоренціи и находящихся въ ней надгробныхъ памятниковъ Медичисовъ. На шестидесятомъ году жизни онъ былъ приглашенъ исполнить вторую обширную работу по части живописи, изображеніе **Страшнаго Суда** на алтарной стѣнѣ Сикстовой часовни (60 ф. вышиною). Онъ началъ эту работу по волѣ папы Климента VII и окончилъ ее въ семь лѣтъ, въ царствованіе Павла III, въ 1541 г. Если принять въ соображеніе многочисленность фигуръ помѣщенныхъ на этомъ громадномъ произведеніи, смѣлость замысла, разнообразіе движеній фигуръ, мастерскую выработку рисунка и въ особенности изумительно-трудные раккурсы, мы должны признаться что также это произведеніе, единственное въ исторіи искусства, хотя оно и не достигаетъ чистоты и возвышенности чувства изображеній на потолкѣ.

Въ верхней части этой фрески представленъ Судья міра въ сонмѣ апостоловъ и праотцовъ, къ которымъ съ одной стороны примыкаютъ мученики, съ другой святые и группы блаженныхъ. Вверху подъ арками свода, двѣ группы ангеловъ держащихъ орудія страданій. Подъ ликомъ Искупителя, мы видимъ другую группу ангеловъ, трубящихъ къ воскресенію мертвыхъ и держащихъ книги жизни. Справа представлено Воскресеніе и вверху взятіе на

небо блаженныхъ. Слѣва адъ и низверженіе осужденныхъ, стремящихся съ отчаяніемъ къ небу.

«День гнѣва» (dies irae), вотъ что художникъ приводитъ намъ на память, тотъ день о которомъ поется въ старинной церковной пѣснѣ:

Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus
Cuncta stricte discussurus. *)

(т. е. Какой страхъ наступитъ когда пріидетъ Судія творить страшный судъ).

Грозный Судія обращенъ въ сторону отверженныхъ; на нихъ воздѣта десница Его, какъ бы отметая и сокрушая ихъ. Возлѣ Него Б. Матерь съ скорбнымъ трепетомъ закрывается одеждою обращаясь къ помилованнымъ. Слѣва мученики возносятъ орудія и знаки своихъ истязаній съ укоромъ противъ тѣхъ, которые были причиною ихъ временной смерти. Ангелы, не допускающіе отверженныхъ въ райскія двери, представляютъ исполнителей правосудія. Со страхомъ и робостію возстаютъ мертвые; медленно и какъ будто подъ гнетомъ бреннаго естества, возстаютъ помилованные и присоединяются къ блаженнымъ, но также по нихъ рядамъ проходитъ таинственный ужасъ,—радости, спокойствія, восторга ни на комъ изъ нихъ не видно.

Нельзя не сознаться, недостатокъ въ этой концепціи-односторонность, которая неблагопріятно подѣйствовала также на выполненіе именно верхней части изображенія. Мы напрасно стали бы здѣсь искать, какъ въ другихъ картинахъ подобнаго рода, изображенія Небесной Славы или существъ носящихъ на себѣ печать высшей святости и отрѣшенія отъ человѣческихъ слабостей; вездѣ встрѣчаются также выраженія человѣческихъ страстей и человѣческихъ стремленій; мы не находимъ здѣсь ликовъ торжественно-спокойныхъ существъ ни гармоническаго сочетанія ясныхъ и широкихъ линій, преимущественно обусловливаемаго праздично-идеальною драпировкою, но въ замѣнъ всего этого, одну тревожную массу самыхъ разнообразнѣйшихъ движеній, нагія тѣла въ положеніяхъ неспокойныхъ и безъ опредѣленной, освященной предшіемъ характеристичности. Главное лицо всей картины, Спаситель, представленъ только — Судіею; безъ малѣйшаго выраженія божественнаго величія; ничего намъ не напоминаетъ что это Искупитель, судящій міръ. При всей мастерской смѣлости рисунка, во всей верхней части фрески много тяжеловатаго, много неяснаго, несмотря на раздѣленіе на главныя и побочныя группы, и много также произвольнаго при всемъ величественномъ расположеніи въ цѣломъ.

Но допуская подобное одностороннее выставленіе отдѣльнаго момента, мы найдемъ что вся эта верхняя часть фрески производитъ въ своемъ родѣ замѣчательный эффектъ, притомъ отдѣльные недостатки не такъ рѣзко бросаются въ глаза, такъ какъ эта часть изображенія болѣе отдалена отъ зри-

*) Мотивы къ обѣимъ этимъ онтурамъ, какъ выше уже было замѣчено, заимствованы съ древней фрески Орканьи (или Лауретти) въ Пизанскомъ Кампо-Санто.

теля. Зато въ высшей степени достойна удивленія нижняя часть фрески. Здѣсь представлены всѣ ступени, отъ тяжкаго и медленнаго возстанія и вознесенія помилованныхъ, до смятенія, страха, ужаса, ярости и отчаянія отверженныхъ. Въ судорожной борьбѣ этихъ послѣднихъ съ демонами, представился мастеру самый удобный случай развернуть всю страстную энергію и необыкновенное искусство, необходимыя для подобныхъ предметовъ. Но притомъ всѣ фигуры, сколько существа отверженныя и предающіяся крайнему отчаянію, столько же и адскіе истязатели, сплошь проникнуты особеннымъ трагическимъ благородствомъ и поражающимъ величіемъ; такъ что въ изображеніи ужаснаго здѣсь нѣтъ ничего отталкивающаго, но напротивъ оно представляется въ истинно нравственной чистотѣ, составляющей главное условіе художественнаго произведенія возвышеннаго разряда, и доведенной до высочайшаго совершенства именно въ упомянутыхъ нами частяхъ фрески.

Нагота, господствующая почти во всемъ этомъ произведеніи, еще при жизни художника многихъ вводила въ соблазнъ. Папа Павелъ II, не большой, правда, любитель искусства вздумалъ-было соскоблить эту фреску, однако благодаря посторонему ходатайству, поручено было Даніилу да Вольтерра, одному изъ Микельанжеловыхъ учениковъ, записать одеждою наиболѣе соблазнительныя наготы, вслѣдствіе чего этому мастеру дано было прозвище «иль Брагеттоне» (т. е. дѣлатели штановъ). Въ послѣдствіи, изъ притворнаго цѣломудрія подвергли подобной же участи также различныя другія части этой фрески, такъ что отъ множества всякаго рода написаннаго тряпья, отчасти теряется эффектъ этого произведенія.

Отличная копія Страшнаго Суда въ уменьшенныхъ размѣрахъ (7½ ф. выш.), исполненная подъ присмотромъ самаго мастера Марчелломъ Венуста, находится въ борбонскомъ музеѣ (Студіяхъ) въ Неаполѣ.

Приблизительно къ этому же времени принадлежатъ еще двѣ превосходныя фрески, написанныя Микельанджеломъ на боковыхъ стѣнахъ Павловой часовнѣ въ Ватиканѣ. На эти картины почерпѣвшія отъ копоти лампъ мало обращаютъ вниманія; такъ что объ нихъ рѣдко упоминаютъ. Притомъ одна изъ нихъ, изображающая распятіе Петра апостола, находится въ самомъ невыгодномъ свѣтѣ подъ большимъ окномъ часовни; она замѣчательна въ отношеніи къ величественно строгой композиціи. Другая картина, обращеніе Савла, находясь на противоположной стѣнѣ, нѣсколько лучше освѣщена. На заднемъ планѣ представленъ подымающійся въ гору отрядъ воиновъ. І. Христосъ окруженный ангельскими силами является Савлу въ небесномъ свѣтѣ: Савлъ, фигура съ прекрасно развитыми формами, распростертъ на землѣ, его приближенные бросаются въ сторону или стоятъ какъ пораженные громомъ. Въ этой картинѣ также мы видимъ превосходное расположеніе группъ и отдѣльныя, весьма достойныя фигуры; вообще, извѣстною сдержанностью и спокойствіемъ эта композиція выгодно отличается отъ картины страшнаго суда, и развѣ только въ выполненіи отдѣльностей нѣкоторыми усматриваются признаки упадка силъ художника.

Картины приписываемыя Микельанджело въ разныхъ галереяхъ, по большой части не подлинны, лишь въ рѣдкихъ случаяхъ онъ писалъ на доскахъ и

вѣроятно никогда масляными красками. *) Въ трибунѣ флорентинскихъ Уффицій хранится круглое изображеніе Св. Семейства написанное клеевыми красками; можетъ быть единственная, историческими свидѣтельствами завѣренная его картина на доскѣ, и притомъ изъ ранней его поры **). Онъ всегда выбиралъ самые трудные мотивы, здѣсь на пр. стоящая на колѣняхъ Б. Матерь принимаетъ къ себѣ Младенца съ лона сидящаго позади Ея Іосифа, на заднемъ планѣ пять нагихъ мужскихъ фигуръ. Картина не привлекательная, притомъ съ манернымъ колоритомъ. — Въ галереѣ Питти во Флоренціи его имя носитъ картина, три Парки, строгія, рѣзкія и характеристическія фигуры, выполненная однако флорентійцемъ Россо. — Одно изображеніе Леды, писанное Микельанджеломъ также клеевыми красками, находится (вмѣстѣ съ картономъ къ ней) по словамъ Истлэка въ Англіи; въ королевск. дворцѣ въ Берлинѣ хранится древняя копія съ этой величественной композиціи, которая часто принимаема была за самый оригиналъ.

Вообще Микельанджело не обнаружилъ большой склонности къ станковымъ картинамъ, заставлялъ однако исполнять различныя въ этомъ родѣ вещи учениковъ своихъ и другихъ художниковъ по своимъ рисункамъ и картонамъ. Такимъ образомъ распространились его композиціи благодаря многочисленнымъ копіямъ, болѣе или менѣе замѣчательнымъ, смотря по личнымъ способностямъ каждаго художника, но въ нихъ постоянно видно основное начало величаваго и возвышеннаго духа мастера. Одна изъ самыхъ распространенныхъ и прекраснѣйшихъ композицій: — Святое Семейство, со спящимъ съ опущенными ручками на лонѣ Б. Матери Младенцемъ Іисусомъ, на Котораго молча взираютъ, съ одной стороны Іосифъ, съ другой маленькій Іоаннъ прикрытый пантеровой шкуркою. Различные экземпляры этой картины отличаюся небольшими измѣненіями; въ числѣ ихъ одна изъ замѣчательнѣйшихъ находилась у братьевъ Вудборнъ въ Лондонѣ; другая въ галереѣ Корсини въ Римѣ***). (Оригиналъ Микельанджеловой руки вмѣстѣ съ рисункомъ изгнанія торжниковъ изъ храма, въ 1842 г. еще принадлежали покойному королю нидерланскому). — Іисусъ съ Самарянкою у колодца, копія выполненная однимъ изъ лучшихъ учениковъ этого мастера, находится въ Ливерпульской галереѣ. — Одно Благовѣщеніе писанное рукою Марчелло Венусти, — въ ризницѣ Латерана въ Римѣ. — Такъ называемый «Сонъ» Микельанджела, существуетъ во многихъ экземплярахъ; изъ нихъ можетъ быть самый лучшій работы Себастіана дэль Піомбо, въ Лондонской національной галереѣ: нагой человѣкъ прислоняется къ каменной скамьѣ на уступѣ которой представлены

*) Одно еще древнѣйшее „Искушеніе с. Антонія", которое написано 15 тилѣтнимъ Микельанджело по словамъ Кондиви, по знаменитой гравюрѣ Мартина Шена, при чемъ художникъ для образцовъ себѣ накупилъ разной рыбы и пр. находится, судя по с. Мюндлеру въ хорошемъ состояніи въ Парижѣ въ обладаніи скульптора Анри де Трикети, (но не въ Болоньѣ какъ полагаютъ Бьянкони и др.)

**) Вазари, жизнь Микельанджело.

***) Одно изображеніе Мадонны съ Младенцемъ Іисусомъ, маленькимъ Іоанномъ и четырьмя ангелами въ юношескомъ образѣ, находившееся прежде въ Римѣ и пріобрѣтенное г-мъ Лабушеромъ въ Англіи, признается Вагеномъ (съ нимъ и Руморомъ и другими знатоками) за работу Микельанджело, современную мраморной Піэтá этого мастера въ храмѣ Петра.

барельефныя изображенія масокъ, символовъ обманчивости жизни. Онъ смотритъ тревожно вверхъ, опираясь на глобусъ; около него несутся полуутманные образы и картины житейскихъ страстей, любви и состраданія, дикаго насилія и грубаго чувственнаго наслажденія и тупаго недоумѣнія; сверху, звукомъ трубы, его приводитъ къ созданію парящій геній. — Полна величія также одна Піэтэ, Микельанджелова рисунка. Тѣло умершаго Спасителя покоится на лонѣ Б. Матери, два ангела-отрока поддерживаютъ Его руки; маленькій экземпляръ этого предмета хранится въ Мюнхенской галереѣ. — Потомъ часто встрѣчаются изображенія І. Христа на горѣ Елеонской, (напр. въ Берлинѣ, Вѣнѣ, Римѣ (въ галереѣ Дорія), въ Мюнхенѣ и пр.) Оригинальный рисунокъ этого предмета, хранится въ галереѣ Уффиціи во Флоренціи. Въ этой картинѣ представлены два момента: съ одной стороны моленіе Спасителя, съ другой, какъ Онъ будитъ спящихъ учениковъ. — Чрезвычайно величественно и исполнено торжественнаго достоинства одно Благовѣщеніе, въ галереѣ герцога Веллингтона въ Лондонѣ; оригинальный рисунокъ также въ Уффиціяхъ во Флоренціи. — Въ особенности часто попадаются изображенія І. Христа на крестѣ, такъ мж. цр. одинъ экземпляръ превосходно выполненный Себастіаномъ дель Піомбо въ галереѣ берл. музея. — На образцовомъ произведеніи Піомба, Воскресеніи Лазаря, находящемся въ національной галереѣ въ Лондонѣ, Микельанджелу принадлежатъ, не только нѣкоторыя изъ фигуръ, но вѣроятно также композиція ве его произведенія.

Такою же величавою силою, какою исполнены религіозныя картины этого мастера, проникнуты также изображенія, заимствованныя имъ изъ древней миѳологіи и содержаніе которыхъ составляютъ предсети чувственнаго міра. Упомянутая выше Леда, служитъ знаменательнымъ примѣромъ того высокаго достоинства и благородства, съ которымъ онъ изображалъ предметы подобнаго рода. Сюда же слѣдуетъ отнести картину, — Венеры, которую цѣлуетъ Амуръ; полную удивительной свободы, силы и жизни. Мастерски выполненная рукою Понтормо копія съ этой композиціи, находится въ королевскомъ Кенсингтонскомъ дворцѣ близъ Лондона и другая, можетъ быть также работы Понтормо, въ берл. музеѣ; оригинальный картонъ, и не особенно замѣчательное повтореніе, исполненное однимъ изъ Микельанджеловыхъ учениковъ, въ Неаполитанскомъ музеѣ. — Къ этому разряду изображеній слѣдуетъ также отнести, существующую во многихъ экземплярахъ картину Ганимеда похищаемаго орломъ; превосходный экземпляръ которой находится въ галереѣ королевскаго замка въ Берлинѣ, другой въ упомянутомъ Кенсингтонскомъ дворцѣ.

Послѣднія десять лѣтъ своей жизни великій художникъ посвятилъ построенію храма с. Петра въ Римѣ, труду пре принятому имъ совершенно безплатно и единственно во славу Божію, по собственному плану, и который благодаря желѣзной энергіи почти доведенъ былъ имъ до конца, тогда какъ всѣ прежнія попытки сооруженія этого зданія не имѣли успѣха. Хотя въ этомъ твореніи Микельанджела встрѣчаются различныя произвольности, всетаки расположеніе до такой степени своеобразно и величественно, что этотъ храмъ можно бы считать однимъ изъ величайшихъ созданій новѣйшаго строительнаго искусства, еслибы позднѣйшія прибавки не нарушали общій его видъ.

§ 168. Изъ учениковъ Микельанджело мы назовемъ пока только тѣхъ, которые, или непосредственно работали по его эскизамъ, или обнаружили достаточно дарованій, чтобы въ его духѣ создать новыя и замѣчательныя произведенія. Первое мѣсто занимаетъ Марчелло Венусти, который въ особенности выполнилъ много работъ по рисункамъ мастера и отличался нѣжною и тщательною законченностію. Въ галереѣ Колонна въ Римѣ находится одно изображеніе I. Христа являющагося душамъ въ адѣ,—съ полными благородства и превосходными отдѣльными мотивами, но слишкомъ разбросанное и слабое по композиціи. Фрески этого художника существуютъ мж. пр. въ ц. с. Спирито въ Римѣ.—Для выполненія своихъ композицій Микельанджело также охотно прибѣгалъ къ упомянутому уже венеціанцу Фра Себастіано дэль Піомбо, дабы сочетая собственный превосходный рисунокъ съ прекраснымъ колоритомъ венеціанской школы, создать такія вещи, которыя могли поспорить съ произведеніями соперницы его, Рафаэлевой школы. Объ одномъ изъ замѣчательнѣйшихъ твореній, возникувшихъ по этому поводу, говорено будетъ въ слѣдующемъ.

Изъ послѣдователей Микельанджело, самымъ значительнымъ и самобытнымъ былъ Даніэле Риччіарелли, обыкновенно называемый Даніэле да Вольтерра *), прежній ученикъ Содомы и Перуцци, художникъ удачно усвоившій себѣ особенности мастера, но съ другой стороны ни въ чемъ не достигшувшій его величія. Лучшая работа Даніэля, находящаяся въ ц. с. Тринита́ де'Монти въ Римѣ, многофигурное Снятіе съ Креста; величественная и полная могучей жизни картина.—Въ ц. с. Піетро in Монторіо въ Римѣ, превосходно скомпонованное, но почти лишенное выраженія Крещеніе Христово.—Въ Луврѣ хранится расписанная съ обѣихъ сторонъ аспидная доска, съ изображеніемъ одной и тойже группы—Давида и Голіаѳа,—съ двухъ различныхъ точекъ зрѣнія: рѣзкая и жесткая, но такъ мастерски представленная картина что ее долго считали за работу Микельанджело**).—Очень извѣстное Вителеемское избіеніе находится въ трибунѣ флорентинскихъ Уффицій; въ этой холодной и искуственной композиціи, помѣщены слишкомъ семьдесять фигуръ.—Даніэле занимался также, говорятъ, бывшимъ въ то время въ большомъ ходу расписываніемъ наружныхъ стѣнъ римскихъ дворцовъ, ему мж. пр. приписываютъ выполненныя въ одномъ сѣрый тонъ изображенія изъ исторіи Іудиѳи, служащія лишнимъ украшеніемъ задней стѣны дворца Массими; хорошія работы, но лишенныя по видимому, истинной внутренней силы.

---

*) Очерки у Landon: Vies et oeuvres etc.; Daniele Ricciarelli.

**) Композиція эта дѣйствительно взята изъ предметовъ расписаннаго имъ потолка. Фонъ Бломб.

Замѣчанія по поводу предметовъ изображенныхъ въ Сикстинской часовнѣ.

Изображенія въ Сикстинской часовнѣ много разъ были описываемы, особенно въ отношеніи къ ихъ стилю: мы прилагаемъ здѣсь нѣсколько замѣчаній касающихся связи этихъ предметовъ между собою. Относительно общаго расположенія Микельанджело повидимому слѣдовалъ обычному въ его время, и еще прежде бывшему въ ходу порядку, соотвѣтственнаго противопоставленія однихъ другимъ библейскихъ типовъ, съ цѣлью представить въ картинахъ содержаніе ветхаго и новаго завѣтовъ. Духъ этихъ никловъ священныхъ предметовъ, съ начала до конца всегда былъ одинъ и тотъ же: постоянно все сводилось къ единой мысли: каждый предметъ становился типичнымъ. Такой порядокъ согласовался съ системою толкованія принятою древнѣйшими отцами церкви и которую также признали и удержали четыре великихъ ея учителя, хотя въ среднихъ вѣкахъ эта система нѣкоторыми богословами была доведена до крайности. Въ началѣ, какъ мы уже видѣли, ветхозавѣтныя событія примѣняемы были единственно къ лицу Искупителя; но въ послѣдствіи, подъ образомъ еврейскихъ историческихъ женъ стали олицетворять Б. Матерь. Циклы предметовъ которые относимы были къ Искупителю и къ Б. Матери, по мнѣнію нѣкоторыхъ встрѣчаются въ раскрашенныхъ рукописяхъ еще въ началѣ девятаго вѣка. (См. Heinecken, Idée d'une Collection complète d'Estampes, p. 319).

Къ украшенію фресками Сикстинской часовни приступали различные художники при Сикстѣ IV, около 1474 г. (См. стр. 259 Прим.) Въ какомъ объемѣ задуманъ былъ первоначальный планъ и какое ему хотѣли дать общее расположеніе, безполезно изслѣдовать; вѣроятно однако то, что прибавленія которыя были сдѣланы Микельанжеломъ въ разныя времена, начиная съ 1508 г., хотя и различныя по стилю, были составлены имъ соотвѣтственно общему замыслу прежнихъ работъ. Подобнымъ соображеніемъ повидимому, руководствовался также Рафаэль, когда онъ приступилъ къ украшенію остальныхъ частей стѣнъ часовни, свободныхъ отъ фрескъ, обоями вытканными по его картонамъ, и изображенія которыхъ, заимствованныя изъ дѣяній апостольскихъ, такимъ образомъ составляли послѣдовательный хронологическій порядокъ. Мы вкратцѣ опишемъ общее расположеніе картинъ, выполненныхъ его великимъ соперникомъ.

На стѣнѣ въ которой находится входъ, Микельанджело предполагалъ изобразить Низверженіе Сатаны, въ соотвѣтствіе Страшному Суду на противо-

положной, запрестольной стѣнѣ. Эскизы и студіи приготовленные имъ для этого произведенія, въ послѣдствіи были плохо скопированы однимъ изъ его помощниковъ для фрески въ ц. Тринитà де'Монти въ Римѣ, (Vasari, Vita di M. Angelo). Эта фреска давно уже не существуетъ; но можетъ быть, со временемъ отъищутся нѣкоторые изъ рисунковъ къ ней *). Упомянутый сейчасъ предметъ, еслибъ онъ и былъ исполненъ послѣ другихъ, всетаки составилъ бы начало цикла: за нимъ уже слѣдуютъ—Сотвореніе Міра, Грѣхопаденіе и пр. на потолкѣ; пророки и сивиллы, родословіе Искупителя и четыре типа изъ исторіи Евреевъ. Одинъ изъ этихъ предметовъ, который можно бы считать послѣднимъ въ ряду **), — Моисей и Мѣдный змѣй, вѣроятно долженъ былъ служить связующимъ звеномъ между предметами на потолкѣ и исторіею Моисея и І. Христа, выполненными прежними мастерами и помѣщенными ниже. Понизу этихъ уже картинъ, помѣщались обои съ картоновъ Рафаэля. Эти декораціи хотя подвижныя, были расположены точно въ такомъ порядкѣ. Первоначально, въ срединѣ нижней части запрестольной стѣны находились Успеніе и Увѣнчаніе Пр. Богородицы; первое было—фрескъ Перуджина; другое, подъ нимъ,—обои, сдѣланные по одному изъ картоновъ Рафаэля, потерянному нынѣ ***). Оба произведенія, вмѣстѣ съ другими работами, въ послѣдствіи были стерты и сняты для очистки мѣста подъ Микельанджеловъ Страшный Судъ. Перипомъ дель Вага были составлены послѣ того нѣсколько новыхъ рисунковъ для обоевъ, которыми предполагалось покрыть узкое пространство остававшееся внизу этой фрески, но эти обои никогда не были выполнены.

Если теперь мы сравнимъ этотъ циклъ съ тѣми, которые часто попадаются въ италіянскихъ и другихъ раскрашенныхъ рукописяхъ, мы въ нихъ найдемъ по большой части сходственное расположеніе предметовъ. Нѣтъ надобности сказать, что рисунки этихъ рукописей не стоили того, чтобы на нихъ обратилъ вниманіе художникъ, (хотя всетаки неслѣдуетъ о нихъ судить по очень плохимъ композиціямъ и копіямъ въ первоначальныхъ политипажахъ); мы хотимъ здѣсь только указать, что Микельанджело предпочелъ именно тѣ серіи священныхъ типовъ, которыя повидимому, покрайней мѣрѣ молча были одобрены церковью въ средніе вѣка. Серіи упоминаемыя здѣсь въ особенности, извѣстны подъ названіемъ «Speculum Humanae Salvationis», (т. е зерцала спасенія рода человѣческаго); названіемъ вполнѣ примѣни-

*) Можетъ быть въ рукахъ у частныхъ владѣльцевъ находятся рисунки которые ошибочно относятъ къ изобр. Страшнаго Суда.

**) Вазари называетъ Іону пророка, предшествующаго этому изобр. послѣднею изъ одиночныхъ фигуръ.

***) См. Прим. англ. изд. къ стр. 259.

мымъ къ общему живописному убранству Сикстинской часовни. Рукописныя копіи съ этого произведенія находятся въ британск. музеѣ, въ парижск. библ. и въ другихъ мѣстахъ. Въ этомъ сочиненіи первый предметъ—Низверженіе Сатаны; потомъ слѣдуютъ: Сотвореніе Еввы, Паденіе перваго человѣка, Потопъ и пр. въ соотвѣтствіе Рождеству Пр. Дѣвы мы видимъ—родословное «древо Іессея,» и въ соотвѣтствіе Рождеству Христову—Сивиллу, представляющую Августу въ видѣніи Б. Матерь съ Младенцемъ; Эсоирь и Іудиѳь знаменуютъ Б. Матерь; и Давидъ побѣждающій Голіаоа—побѣду І. Христа надъ дьяволомъ-искусителемъ *). Въ нѣкоторыхъ изъ печатныхъ изданій предметъ Іоны пророка непосредственно предшествуетъ Страшному Суду; такую же соотвѣтственность мы видимъ также въ изображеніяхъ на запрестольной стѣнѣ Сикстинской часовни, и несмотря на то что мѣжду выполненіемъ обѣихъ фрескъ протекло нѣсколько лѣтъ, всетаки мы можемъ поэтому судить, что постоянно имѣлась въ виду общая связь всего цикла. Въ рукописныхъ евангеліяхъ и нѣкоторыхъ изданіяхъ Biblia pauperum, (библіи для нищихъ), новозавѣтные предметы окружены или украшены сверху поясными изобр. пророковъ. По поводу этого замѣтимъ, что исторіи Иліодора, такъ прекрасно представленная Рафаэлемъ и упоминаемая у Дантѣ (чист. 20.), въ Speculum Salvationis встрѣчается въ соотвѣтствіе въѣзду І. Христа въ Іерусалимъ, (точнѣе, Изгнанію торжниковъ изъ храма).

Разсматривая весь циклъ изображеній Сикстинской часовни мы видимъ что библейскіе предметы, исполненные тамъ Микельанджеломъ, превосходятъ количествомъ параллельныя изображенія прежнихъ мастеровъ, которые расписали цѣлую стѣну событіями изъ жизни Моисея; но нельзя было уничтожить послѣднихъ не уничтоживъ также противоположнаго имъ ряда предметовъ изъ новаго завѣта, иначе необходимо пришлось бы все расписать сызнова, трудъ котораго вѣроятно избѣгалъ Микельанджело, желавшій главнымъ образомъ окончить предпринятыя имъ скульптурныя работы. Но если предположимъ что у него была мысль вновь написать этотъ нижній рядъ, согласно съ желаніемъ Юлія II, въ такомъ случаѣ становится весьма вѣроятнымъ, что именно для этой цѣли имъ были составлены извѣстные рисунки къ новозавѣтнымъ событіямъ, (въ числѣ которыхъ нѣкоторые скопированы были Марчелломъ Венусти въ уменьшенныхъ размѣрахъ).

Какъ бы то ни было, ни одинъ изъ прежнихъ живописцевъ не держался такъ строго указаннаго въ циклахъ опредѣленнаго порядка, какъ именно Микельанджело. Причина тому вѣроятно, что если при другихъ обстоятельствахъ могли быть умѣстны намеки на извѣстные церковные догматы, и так-

*) Мѣдный Змѣй—встрѣчается въ Biblia Pauperum.

же изображенія изъ житія какихъ нибудь особенныхъ святыхъ;—здѣсь напротивъ, въ святилищѣ христіанскихъ іерарховъ, самыми приличными изображеніями должны были быть предметы, въ которыхъ выражалась совокупность откровенія. Весьма естественно если въ выраженіи такой идеи до нѣкоторой степени отразились понятія того вѣка. Предшественники Микельанджело, трудившіеся надъ украшеніемъ часовни, задумали, правда, большой циклъ параллельныхъ изображеній изъ ветхаго и новаго завѣтовъ, изъ жизни Моисея и Іисуса Христа, но этотъ планъ повидимому скоро заглохъ въ пространствѣ которое расписывали эти художники. Съ другой стороны нѣтъ надобности также приписать выборъ этого цикла высшему знанію Микельанджела: сочиненія которыя могли внушать эту идею, всякому были доступны и извѣстны. По замѣчанію Heinecken, рукописныя копіи Speculum Salv. повидимому находились въ каждомъ монастырѣ Бенедиктинцевъ; самая древняя которую онъ видѣлъ, по его мнѣнію, принадлежитъ къ XII вѣку.

Какъ мы видѣли, общій порядокъ въ этихъ своеобразныхъ изложеніяхъ Св. Писанія соблюдался съ точностью; но относительно выбора нѣкоторыхъ предметовъ и также общей постановки всѣхъ изображеній въ часовнѣ, Микельанджела по всей вѣроятности руководило желаніе выставить человѣческія формы. Впрочемъ каждый изображенный имъ предметъ имѣлъ въ упомянутомъ изложеніи свое символическое значеніе и обыкновенно требовалъ внизу, для соотвѣтствія, предметъ изъ новаго завѣта. Въ вышеупомянутыхъ источникахъ типы сравнены съ соотвѣтствующими имъ антитипами, и во многихъ мѣстахъ соотношенія тщательно изъяснены; какъ на пр. въ Spec. Salv. и во многихъ иллюстрированныхъ библіяхъ. Замѣчательна мж. пр. библія (XIV-го вѣка) принадлежавшая Филиппу le Руврь, герцогу бургундскому, хранящаяся въ парижской корол. библ.; другія можно видѣть въ британск. музеѣ.—(Англ. издатель).

— —

Замѣчанія относительно четырехъ фигуръ въ углахъ потолка.

Хотя въ этихъ четырехъ изображеніяхъ представлены замѣчательные моменты избавленія еврейскаго народа, но очевидно что подобные предметы могли быть выбраны для украшенія капеллы часовни лишь въ виду ихъ типическаго содержанія, и для изъясненія ихъ недостаточно смотрѣть на эти изображенія только въ духѣ нашего времени и вѣрованій: необходимо также

изъслѣдовать, какимъ образомъ относилось къ представленнымъ на нихъ фактамъ тотъ вѣкъ, въ которомъ они были произведены.

Паденіе и Искупленіе,— вотъ, съ начала до конца, главное содержаніе циклoвъ изображеній изъ св. Писанія. Въ большей или меньшей степени, каждый предметъ непосредственно указывалъ на искупленіе, хотя, надо замѣтить, извѣстные ветхозавѣтные типы относимы были также къ Пр. Дѣвѣ и иногда къ церкви.

Не безъ намѣренія отведено такое видное мѣсто тремъ изображеніямъ въ среднемъ потолкѣ: — Сотвореніе Адама, Еввы и грѣхопаденію съ изгнаніемъ изъ рая. Сотвореніе Еввы, хотя и занимаетъ одно изъ меньшихъ полей, составляетъ знаменательное средоточіе всѣхъ изображеній на потолкѣ. Ему всегда давали важное мѣсто въ циклахъ типическихъ предметовъ св. Писанія, какъ намеку на Мессію, рожденному только отъ жены. Четыре угловыхъ предмета:—Давидъ побѣждающій Голіафа, Юдиѳь съ головою Олоферна, наказаніе Амана и Мѣдный Змѣй,—всѣ знаменуютъ Искупленіе; въ тоже время, въ качествѣ промежуточныхъ символовъ, они образуютъ здѣсь связь съ предметами на потолкѣ. Въ Spec. salv. (с. 13) первый изъ этихъ предметовъ сравненъ съ побѣдою I. Христа надъ дьяволомъ — искусителемъ и изъясненъ слѣдующими словами: — «Golias iste gygas superbus figuram tenet Luciferi, David autem Christus est, qui temptationem superbiae viriliter superavit», (т. е. Голіаѳъ, этотъ надменный исполинъ означаетъ сатану, Давидъ I. Христа который мужественно восторжествовалъ надъ искушеніемъ гордости). Въ Biblia pauperum (библіи для нищихъ,) этотъ же предметъ знаменуетъ Искупителя побѣждающаго могущество дьявола, избавленіемъ душъ святыхъ изъ преисподней (таб. 28). Надпись гласящая: «Signans te Christe Golyam conterit iste» (т. е. знаменуя тебя Христе, онъ торжествуетъ надъ Голіаѳомъ), повидимому, какъ и самый предметъ, намекаетъ на пророчество «ipse conteret caput tuum» (т. е. онъ будетъ поражать твою главу). *) Такъ читается это мѣсто, совершенно согласно съ оригиналомъ, въ древнѣйшихъ переводахъ Библіи; въ другихъ зато, также весьма древнихъ, оно передано слѣдующимъ образомъ: «ipsa conteret caput tuum», (т. е. она будетъ поражать голову твою) изъ чего слѣдуетъ, что сама жена будетъ поражать въ голову своего врага. Въ утвержденной Вульгатѣ принятъ послѣдній переводъ, вслѣдствіе чего предметъ Давида съ Голіаѳомъ отнесли къ этому мѣсту, стало быть то и другое толкованіе

*) И вражду положу между тобою и между женою, и между сѣменемъ твоимъ и между сѣменемъ ея; оно будетъ поражать тебя въ голову, а ты будешь жалить его въ пяту. (Бытія, III. 15).

принимаемо было въ средневѣковыхъ типическихъ изображеніяхъ. По смыслу римскаго перевода не можетъ быть недоразумѣнія. Въ первомъ названномъ твореніи, изображеніе Пр. Дѣвы, окруженной орудіями страданія составляетъ параллельный предметъ къ Іудиѳи, послѣ отсѣченія головы Олоферна, и сопровождено слѣдующимъ поясненіемъ: «Maria per compassionem vicit adversarium nostrum dyabolum: ipsa enim praefigurata per Iudith quae restitit Holoferni. Tunc impletae sunt in ipsâ olim praemonstratae figurae, et quaedam prophetica dicta sacrae scripturae: — Et tu Sathane insidiaberis calcaneo ejus (Mariae) homines impugnando; ipsa conteret caput tuum per passionem te superando.» (т. е. Марія заступничествомъ своимъ побѣдила врага нашего дьявола: Еже предображаетъ Іудиѳь сопротивлявшаяся Олоферну. Тогда исполнились на Ней предвозвѣщенныя нѣкогда притчи и извѣстныя пророческія слова св. Писанія: — И ты сатана будешь жалить Ее (Марію) въ пяту, искушая людей; Она же будетъ поражать тебя въ голову, превосходя тебя страданіями). Выраженное здѣсь пророчество: — «оно поразитъ тебя въ голову и ты поразишь его въ пяту» — есть ключъ къ приведеннымъ нами предметамъ, и два противополагаемыхъ имъ типа, очевидно составляютъ картинное изъясненіе заключительныхъ словъ тогоже стиха: въ нихъ указывается на попускаемую но обуздываемую власть злой силы и конечное искупленіе, но съ подобнымъ же двойнымъ значеніемъ также на І. Христа и на Б. Матерь: — на перваго намекаетъ — мѣдный змѣй окруженный ужаленными израильтянами; на вторую — наказаніе Амана*) и торжество Эсопри. Типъ мѣднаго змѣя вѣроятно часто встрѣчается въ рукописныхъ библіяхъ: въ Biblia Pauperum онъ поставленъ рядомъ съ распятіемъ (таб. 25.) съ надписями: — «Jeti curantur serpentem dum speculantur.» (т. е. ужаленные, взглянувъ на змѣя остаются живы). — «Eruit a tristi baratro nos passio Christi», — (т. е. Страданіе Христово освободило насъ отъ мрачнаго ада). Заступленіе Эсопри у Артаксеркса, есть типъ ходатайства Пр. Богородицы; оба предмета встрѣчаются вмѣстѣ въ spec. salv. (гл. 39): слѣдующее извлеченіе изъ описанія объясняетъ соотношеніе между ними: — «Tunc illa praecipit populum suum ab iniquo Aman defendi. Hester de gente Judaeorum paupercula puella fuerat, et eam rex Assuerus pro omnibus eligerat et reginam constituerat. Ita Deus pro omnibus virginibus Mariam elegit — Et per ejus interventionem nostrum hostem condemnavit». (т. е. тогда рѣшается она защитить народъ свой отъ злочестиваго Амана. Эс-

*) Аманъ изображенъ у Мик.-Анджело висячимъ на крестѣ, согласно съ описаніемъ этого предмета у Данте (чистил. 17); что повидимому не противорѣчитъ также оригиналу. Ср. Дѣян. X 39. — (Галат. III. 13.)

опрь была бѣдная дѣвушка іудейскаго племени, и царь Артаксеркъ избралъ ее изо всѣхъ и поставилъ царицею. Такъ избралъ Богъ изо всѣхъ дѣвицъ Марію.—И по ея заступничеству сокрушилъ нашего врага.) Упомянутые нами выше намеки долго удержались въ римской церкви; но были въ ходу также другіе, гораздо болѣе темные и причудливые, какъ видно изъ примѣровъ которые приводитъ и осуждаетъ Эрасмъ въ своихъ «Ecclesiastes.»—(Англ. изд.)

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

ДРУГІЕ ФЛОРЕНТИНСКІЕ МАСТЕРА.

§ 169. Кромѣ Леонардо и Микельанджело, во Флоренціи образованіе свое получили еще нѣсколько другихъ художниковъ, которые, не достигнувъ глубины и возвышенности этихъ двухъ мастеровъ, тѣмъ не менѣе по своеобразнымъ великимъ достоинствомъ своимъ занимаютъ мѣсто на ряду съ ними.

Первымъ изъ этихъ живописцевъ былъ Баччіо делла Порта, принявшій въ послѣдствіи, при поступленіи въ монастырь доминиканцевъ С. Марка во Флоренціи, иноческое имя Фра Бартоломмео; род. 1469 ум. 1517 г. Получивъ первоначальное образованіе въ школѣ Козима Розелли, онъ усвоилъ себѣ въ послѣдствіи, повидимому подъ направленіемъ Леонардовыхъ произведеній, то направленіе которое наиболѣе соотвѣтствовало его личному характеру. Фра Бартоломмео, какъ художникъ отличался спокойнымъ и серьезнымъ взглядомъ, полнымъ благородной простоты, достоинства и пріятности. Благоговѣйное выраженіе въ его священныхъ фигурахъ вытекало скорѣе изъ сознательнаго религіознаго чувства, чѣмъ изъ сентиментальнаго настроенія какъ то было у старыхъ мастеровъ. Кроткое достоинство, это качество Леонарда и его школы, разлито по его произведеніямъ, и въ его Мадоннахъ соединяется отпечатокъ святости съ прекраснымъ выраженіемъ женственности. Отчасти также выказывается у него пониманіе идеальнаго величія формы, напоминающее первоначальныя работы Микельанжела. Но кругъ въ которомъ съ успѣхомъ вращался Фра Бартоломмео, тѣмъ не менѣе не былъ обширенъ; вообще въ этомъ художникѣ недоставало той внутренней силы, которая необходимо нужна для концепціи и выполненія величественныхъ и возвышенныхъ задачъ. Въ подобныхъ случаяхъ его работы не рѣдко отзываются либо холодностью и сухостью, либо тревожной спѣшностью. Въ техническомъ отношеніи, достоинство его, необыкновенно мягкій колоритъ, особенно въ нагихъ частяхъ: исполненіе у него, отличающееся нѣжнымъ переливомъ тоновъ, повидимому усвоено было имъ отъ Леонар-

да, драпировка его также весьма развита. (Онъ впервые введены были въ употребленіе деревянные манекены, значительно облегчающіе изученіе драпировки). Композиціи его по большой части, простыя изображенія Мадонны среди святыхъ, которымъ онъ однако умѣлъ придавать больше эффекта посредствомъ пышной архитектурной обстановки и художественнаго расположенія группъ. На картинахъ подобнаго рода онъ любилъ изображать маленькихъ ангеловъ, то сидящихъ и играющихъ на музыкальныхъ инструментахъ, то парящихъ вокругъ Царицы Небесной или держащихъ одежду Ея.— Въ галлереѣ Уффиціи во Флоренціи хранятся два маленькихъ образка на доскахъ, ранней поры этого мастера, почти миніатюрнаго письма и на которыхъ представлены Рождество и Обрѣзаніе І. Христа: композиціи исполненныя красоты и достоинства, съ превосходнымъ расположеніемъ драпировки и необыкновенно тщательно обдѣланныя. Уже въ этихъ произведеніяхъ проступаетъ прекрасный талантъ этого художника, который однако лишь въ позднѣйшее время выступилъ въ полномъ своемъ развитіи. Въ 1500 г. пораженный въ сердце какою глубоко уважаемаго имъ друга, Савонаролы, онъ удалился въ монастырь и въ продолженіи четырехъ лѣтъ не бралъ въ руки кисть. Потомъ въ немъ опять пробудилась прежняя любовь къ искусству, и въ особенности благотворно на него подѣйствовало прибытіе во Флоренцію, въ 1504 г. молодаго Рафаэля. Въ числѣ знаменитѣйшихъ картинъ его руки тогдашнихъ и нашего времени слѣдуетъ прежде всего назвать нѣсколько изображеній Мадонны съ Младенцемъ, встрѣчаемыхъ въ разныхъ галереяхъ, (лучшія изъ нихъ въ Уффиціяхъ и въ Флорентинской академіи) потомъ напрестольныя образа съ тѣмъ же предметомъ, но съ прибавленіемъ къ нему святыхъ. Одно изображеніе въ этомъ родѣ, представляющее святыхъ покровителей города Флоренціи, также хранится въ Уффиціяхъ. Это полная достоинства и жизни композиція, (Б. Матерь на лонѣ С. Анны, ступенью ниже ея); къ сожалѣнію картина писана въ одинъ тонъ сѣрою краскою, и въ нѣкоторомъ отношеніи можетъ быть названа только картономъ, такъ какъ художникъ умеръ не успѣвъ ее выполнить. — Лучшія изъ его напрестольныхъ изображеній въ этомъ родѣ встрѣчаются въ Луккѣ; въ томъ числѣ въ особенности замѣчательна находящаяся въ п. С. Романо Мадонна делла Мизерикордіа. На этомъ изображеніи Б. Матерь представлена въ положеніи молящейся, стоя среди вѣрующихъ, (11 головы), которыхъ она прикрываетъ своею одеждою отъ гнѣва небеснаго. Въ С. Мартино есть также прекрасная Мадонна со святыми.—Картинами Фра Бартоломмео, кромѣ того богата галерея дворца Питти во Флоренціи. Самая извѣстнѣйшая изъ находящихся тамъ вещей, ликъ с. Марка, восхваленный за величавое достоинство свое, но въ которомъ, на нашъ взглядъ, недостаетъ того выраженія внутренней силы о которомъ мы выше говорили. Въ этомъ же родѣ, хотя и меньшаго достоинства, два изобр. пророковъ въ трибунѣ Уффиціи. Замѣчательнѣе по красотѣ и по особенной гармоніи художественности и достоинству, ликъ с. Викентія, перенесенный въ галерею Академіи изъ монастыря с. Марка. Одно изображеніе воскресшаго Господа, окруженнаго евангелистами и съ двумя геніями держащими щитъ, въ дворцѣ Питти, производитъ хорошій эффектъ своею торжественной постановкою и замѣчательною внѣшней красотою мотивовъ, но не удовлетворяетъ чувству духовнымъ содержаніемъ.

Большое изобр. Мадонны со святыми, тамъ же, сильно потемнѣлое отъ времени, какъ говорятъ принадлежало нѣкогда къ числу главныхъ произведеній этого художника. Нѣсколько превосходныхъ фресковыхъ головъ, находившихся прежде въ ц. С. М. Магдалины во Флоренціи, хранятся теперь въ академіи. Пропуская другія произведенія, составляющія собственность флорентійскихъ галерей, упомянемъ еще весьма замѣчательное, но къ сожалѣнію также сильно попорченное фресковое изображеніе, работы Фра Бартоломмео, служащее украшеніемъ стѣны въ одной часовнѣ въ небольшомъ дворѣ ц. С. Маріа Нуова. Оно представляетъ Страшный Судъ, и сидящіе по сторонамъ І. Христа апостолы, разительно напоминаютъ Рафаэлевы «Disputa», и въ тоже время также изобр. Страшнаго Суда Орканьи въ пизанскомъ Кампо-санто. Отдѣлка на апостолахъ здѣсь въ особенности превосходны. Далѣе Тосканы довольно рѣдко встрѣчаются картины Фра Бартоломмео. Въ неаполитанскихъ студіяхъ ему приписываютъ одно Взятіе на небо Б. Матери; произведеніе хорошее и достойное этого мастера, за исключеніемъ главнаго лица, представленнаго съ боку. — Два большихъ напрестольныхъ образа 1505—1507 и 1513 годовъ, въ Луврѣ. Мадонна съ І. Христомъ и Іоанномъ, въ Пешенджерѣ, помѣстьѣ лорда Купера близъ Лондона, отличается отъ большей части прочихъ мелкихъ вещей этого мастера, нетолько рисункомъ и колоритомъ, но главнымъ образомъ нѣжнымъ меланхолическимъ характеромъ, разлитымъ по всей композиціи. Во время не очень продолжительнаго пребыванія въ Римѣ, написаны были имъ лики во весь ростъ апостоловъ Петра и Павла; фигуру перваго апостола докончилъ Рафаэль по отъѣздѣ Бартоломмео; въ настоящее время картина помѣщена въ Квиринале. Превосходное изобр. Мадонны со святыми попала въ Безансонскій соборъ, (насупротивъ южнаго портика). Наконецъ, въ имп. карт. галереѣ въ Вѣнѣ находится, очень извѣстное по гравюрѣ Сретеніе; красивый эскизъ этой картины въ галереѣ Уффиціи во Флоренціи. *)

Маріотто Альбертинелли (1474) былъ другомъ и товарищемъ Бартоломмео и также подражателемъ его манеры. Очень замѣчательная картина его руки, Посѣщеніе Б. Матерью Елисаветы, въ галереѣ Уффиціи. Въ ней только двѣ фигуры, Б. Матерь и Елисавета, но расположеніе ихъ прекрасно и просто, и вмѣстѣ съ тѣмъ величаво, рисунокъ превосходенъ, колоритъ сильный и теплый и выраженіе исполнено задушевности, но нѣсколько принужденное. Флорентійская академія обладаетъ также нѣкоторыми дѣльными и отчасти изящными картинами этого мастера. Въ берл. музеѣ находится одно Успѣніе Б. Матери, верхняя часть котораго писана Фра Бартоломмео а нижняя Маріотто Альбертинелли; тамъ же есть круглое изображеніе Св. Троицы, (распятый Спаситель на лонѣ Бога-Отца), кругомъ херувимы; произведеніе полное кроткаго и достойнаго выраженія и съ прекраснымъ колоритомъ. Одна картина раннихъ его лѣтъ, 1506 г. въ Луврѣ, Б. Матерь съ Младенцемъ стоящимъ на подножіи между двумя коленопреклоненными святыми, — исполнена мягкой граціи но уступаетъ по энергіи Бартоломмеевымъ работамъ.

*) Ср. о Фра Барт. и участіи Маріотто въ его работахъ Crowe и Cavalcaselle III Cap. 14.

Ученикомъ Фра Бартоломмео былъ мж. пр. Фра Паолино да Пистойя. Въ имп. карт. галереѣ въ Вѣнѣ есть большой престольный образъ его, въ стилѣ учителя. Ему достались по наслѣдству рисунки послѣдняго, которыми онъ воспользовался для своихъ картинъ. Отъ него они попали къ монахинѣ доминиканскаго ордена, именемъ Плаутилла Нелли, слабой подражательницѣ Бартоломмео, которая въ свою очередь по нимъ образовалась. *)

§ 170. Въ подобномъ Фра Бартоломмео направленіи, образовался флорентійскій художникъ младшаго поколѣнія: Андреа Ванукки,**) называемый обыкновенно Андреа дель Сарто, (по ремеслу отца, бывшаго портнымъ); род. 1488 ум. 1530 г. Произведенія этого художника не поражаютъ насъ выраженіемъ благоговѣйной сосредоточенности или тихаго упоенія духовными предметами, которое мы встрѣчаемъ въ картинахъ Фра Бартоломмео; напротивъ, они по большой части носятъ отпечатокъ простой и привлекательной ясности, какой-то обаятельной свѣтскости. Легко узнаваемый типъ его женскихъ головокъ, нисколько не основанъ на идеалѣ, но какъ у многихъ живописцевъ XV вѣка, есть только разнообразное представленіе одного и того же отдѣльнаго лица ***). Андреа, судя по его историческимъ картинамъ, не былъ также одаренъ богатымъ воображеніемъ, но всегда съ удовольствіемъ будешь смотрѣть на его различныя изображенія Мадонны, пока въ нихъ выражается своеобразность художника, и его прекрасное дарованіе не сбивается на плоскую манерность. Съ начала Андреа дель Сарто учился у Піера ди Козимо отъ котораго онъ усвоилъ себѣ нѣкоторыя особенности, (какъ это напр. замѣтно въ его небольшихъ картинахъ съ ландшафтными фонами). Вскорѣ однако онъ сталъ самостоятельнѣе и стиль его, нѣсколько юношески-робкій и строгій въ началѣ, въ послѣдствіи отличается особенною уже мягкою и нѣжною моделировкой.

Изъ самыхъ раннихъ произведеній слѣдуетъ назвать нѣсколько фрескъ, выполненныхъ имъ во дворѣ братства босоногихъ (Компанія делло Скальцо) во Флоренціи. †) Всѣ находящіяся въ этомъ мѣстѣ изображенія писаны въ одинъ сѣрый тонъ, и за исключеніемъ нѣкоторыхъ аллегорическихъ фигуръ, представляютъ событія изъ житія Предтечи. Первыя изображенія которыя были написаны тамъ Андреемъ слѣдующія: Крещеніе Христово, Проповѣдь Іоанна и Крещеніе народа. Сухая и угловатая манера древней школы въ нихъ уже смягчается правильнымъ рисункомъ и достоинствомъ характера. Прочія изображенія писанныя Андреемъ въ этомъ же дворѣ, принадлежатъ къ позднѣйшей порѣ полнаго развитія этого мастера, и не одинаковы по достоинству; послѣднее изъ написанныхъ имъ изображеній, рождество Іоанна,

*) О судьбѣ этихъ рисунковъ см. нѣм. перев. Базари, Т. III. Отд. I. стр. 125 и сл. Одинъ томъ еще во Флоренціи; два другихъ находились въ послѣднее время у антикваріевъ Будборнѣ въ Лондонѣ.

**) Biadi. Notizie ined. della vita d'Andrea del Sarto e'c. Firenze 1830. Andrea del Sarto Alfred Reumont, Leipzig 1835.

***) Какъ говорятъ его жены, пользовавшейся сомнительной репутаціею.

†) Pitture a fresco di Andrea del Sarto. Firenze 1823.

превосходная простая и эффектная композиція, съ необыкновенно красивыми фигурами. Эти фрески хотя сильно пострадали по всѣмъ сторонамъ довольно еще видны. Благодаря извѣстности которую пріобрѣли упомянутыя первыя работы Андреа, ему поручено было исполненіе другой подобной работы во дворѣ церкви с. Аннунціаты во Флоренціи. Въ этомъ мѣстѣ уже начато было художникомъ Алессіо Бальдовинетти одно изображеніе Рождества Христова, и была написана другая Козимомъ Розелли. Андреа началъ съ житія с. Филиппа Бенициі, которое онъ изобразилъ въ пяти большихъ картинахъ. Эти вещи принадлежатъ къ прекраснѣйшимъ твореніямъ Андреа; онѣ написаны по большой части просто, отчасти даже строго, но проникнуты такимъ наивнымъ простодушіемъ, какого рѣдко встрѣчаемъ въ прочихъ его произведеніяхъ. Въ особенности красивы на этихъ картинахъ прекрасные ландшафтные фоны. Четвертая картина, представляющая смерть с. Филиппа и воскресеніе этимъ святымъ отрока, замѣчательна въ отношеніи къ композиціи и живому участію которое принимаютъ въ дѣйствіи изображенныя лица; пятая картина исцѣленіе дѣтей отъ одежды угодника, замѣчательнѣе остальныхъ по освѣщенію и колориту. Не долго послѣ того, Андреа написалъ въ томъ же дворѣ Рождество Б. Матери, также превосходное произведеніе, и Поклоненіе волховъ, богатую фигурами композицію. Гораздо позднѣйшаго происхожденія, (1525 г.) другая картина Андреа, написанная въ люнетѣ надъ заднею дверью церкви въ большомъ дворѣ того же монастыря и извѣстная подъ именемъ Мадонны дель Сакко; это Святое Семейство въ которомъ Іосифъ представленъ сидя и облокотясь на мѣшокъ: одна изъ числа самыхъ знаменитыхъ картинъ Андреа, полная величественныхъ формъ, высокаго спокойствія и съ мастерски выполненной драпировкою.

Прежде нежели перейдемъ къ станковымъ картинамъ этого мастера, упомянемъ еще другое значительное фресковое изображеніе его руки, находящееся въ трапезѣ монастыря с. Сальви близъ Флоренціи. Оно также относится къ позднѣйшей его порѣ, (1526—1527) и представляетъ Тайную Вечерю въ извѣстномъ расположеніи Леонардова изображенія этого предмета,—но не можетъ сравниться съ послѣднимъ по глубокой концепціи сюжета. Группы распредѣлены здѣсь особеннымъ образомъ и отдѣльныя фигуры мѣтко охарактеризованы.

Въ многочисленныхъ станковыхъ картинахъ Андреа, содержаніе которыхъ по большой части не выходитъ изъ круга простыхъ изображеній Мадонны, Святыхъ семействъ и подобныхъ надпрестольныхъ предметовъ, своеобразность этого художника выступаетъ въ полномъ развитіи. Очень рѣдко попадаются картины подобнаго рода изъ ранней его поры; одна такая, написанная имъ для монастыря с. Галло и находящаяся въ настоящее время въ галереѣ Питти (№ 124), обличаетъ болѣе глубины и строгости, чѣмъ мы привыкли видѣть въ его произведеніяхъ: въ ней представлено Благовѣщеніе напоминающее нѣсколько манеру Франчіи. Въ другихъ картинахъ, напр. на одномъ Благовѣщеніи, находящемся тамъ же (№ 27), замѣтно положительно вліяніе Микельанджела, о которомъ однако нельзя сказать, чтобы оно имѣло благотворное дѣйствіе на направленіе Андреа. Своеобразная манера этого художника обнаруживается въ полномъ блескѣ въ такъ называе-

мой Мадонны ди Сан'Франческо, извѣстной также подъ именемъ Мадонны делле арпіе, (по маленькимъ фигуркамъ гарпій, которыя изображены на подножіи). Картина находится въ Уффиціяхъ во Флоренціи и представляетъ Б. Матерь съ Младенцемъ стоящимъ на маленькомъ престолѣ и поддерживаемымъ двумя маленькими ангелами; по сторонамъ ихъ свв. Францискъ и Іоаннъ евангелистъ: выраженіе обоихъ святыхъ исполнено высокаго достоинства и кротости. — Въ числѣ запрестольныхъ картинъ находящихся въ настоящее время въ дворцѣ Питти, такъ называемая Диспута делла Тринита, въ особенности можетъ служить наглядпымъ примѣромъ внутренней сродственности Андрея съ направленіемъ венеціанцевъ. Предметъ изображаетъ «бесѣду» шести святыхъ; на переднемъ планѣ съ благоговѣйнымъ вниманіемъ стоятъ на колѣняхъ с. Себастіанъ и с. Магдалина; бл. Августинъ съ глубокимъ вдохновеніемъ произноситъ слово, которое увлекаетъ и умъ с. Доминика и сердце с. Франциска; с. Лаврентій задумчиво смотритъ въ даль. Здѣсь мы видимъ превосходныя противоположности въ выраженіяхъ и движеніяхъ, въ связи съ прекраснѣйшимъ выполненіемъ и въ особенности колоритомъ. — Картина умершаго Спасителя среди своихъ близкихъ, представляетъ то симметрическое расположеніе которое Андрея любилъ, но впрочемъ исполнена прекрасными деталями. Кромѣ этихъ произведеній въ флорентинскихъ галереяхъ есть много другихъ, болѣе или менѣе замѣчательныхъ картинъ его руки.

Въ 1518 г. любителемъ искусствъ, королемъ Францискомъ I, Андрея былъ вызванъ во Францію и тамъ исполнилъ нѣсколько картинъ для короля и знатныхъ двора. Онъ былъ очень хорошо принятъ и получилъ такую щедрую награду, какой никакъ не могъ ожидать во Флоренціи; тѣмъ не менѣе, докучаемый своенравною и властолюбивой женою, онъ уже въ слѣдующемъ году вслѣдствіе ея настоянія оставилъ Парижъ подъ ложнымъ предлогомъ, и утаилъ даже деньги которыя ему далъ король для покупки предметовъ искусства въ Италіи. Въ послѣдствіи онъ горько раскаивался въ этомъ легкомысленномъ проступкѣ, но ему не удалось войти опять въ милость у короля. Этимъ происшествіемъ онъ навлекъ на себя также на родинѣ много порицаній, и нѣтъ сомнѣнія что оно помѣшало ему въ свободномъ упражненіи искусствомъ. — Изъ картинъ которыя были исполнены имъ въ Фонтэнбло, осталось одно замѣчательное произведеніе, Каритá; теперь оно находится въ Луврѣ. Это извѣстная группа матери съ тремя дѣтьми; композиція не отличающаяся особенно удачными или благородными формами, но весьма законченная и строгая, и не утратившая даже своего сильнаго и эффектнаго колорита, несмотря на то что подвергалась, наравнѣ съ прочими картинами длинной Луврской галереи всякаго рода мытарствамъ и порчѣ *).

*) Недостатки на которые жалуются напр. въ отношеніи къ Дрезденской галереѣ, едва ли могутъ сравниться съ систематически поддерживаемою порчею картинъ въ этой части Луврской галереи. Желающимъ ближе ознакомиться съ положеніемъ дѣлъ, мы укажемъ на постоянныя жалобы на нѣкоторыхъ изъ французскихъ новѣйшихъ изданій и на Waagen, Paris. стр. 679 и сл. „Что еще не испортилось отъ обдавокъ пыли во время прежнихъ годичныхъ выставокъ, и отъ влажныхъ испареній близкой рѣки, тѣмъ не менѣе подвергается періодическимъ „реставраціямъ“. Кто еще желаетъ видѣть или любоваться чѣмъ нибудь въ этой галереѣ, пусть поспѣшитъ.

Картины Андрея не рѣдки также въ другихъ галереяхъ кромѣ флорентинскихъ и парижскихъ; въ дворцѣ Боргезе въ Римѣ напр. можно видѣть цѣлое собраніе изображеній Мадонны и Святыхъ Семействъ, отчасти работы его руки, отчасти исполненныхъ его учениками. Нѣкоторыя отличныя вещи въ Мюнхенѣ, Вѣнѣ, Берлинѣ, Дрезденѣ и пр. Однако не всѣ картины носящія его имя, подлинныя. Въ Дрезденѣ находится одно изъ послѣднихъ и знаменитѣйшихъ его произведеній; Авраамово жертвоприношеніе, 1529 г.

Довольно близко къ Андрею подходитъ, не достигая однако свободной его наивности, другъ его и товарищъ, Марко Антоніо Франчіабиджіо. Имъ написаны двѣ картины, рядомъ съ произведеніями Андрея въ предвориі дѣлло Скальцо: Іоаннъ, принимающій благословеніе отъ родителей отправляясь въ пустыню, и первая встрѣча Предтечи съ Іисусомъ юношею; въ предворіи с. Аннунціаты онъ написалъ обрученіе Пр. Дѣвы: — всѣ эти произведенія обличаютъ въ немъ удачнаго подражателя Андрея. (Когда монахи этого монастыря раскрыли-было Обрученіе не дождавшись совершеннаго окончанія этой работы, художникъ пришелъ въ такой гнѣвъ, что нанесъ нѣсколько ударовъ молоткомъ въ голову Мадонны, и насилу могли его удержать отъ уничтоженія своего произведенія. Слѣды этихъ ударовъ до нынѣ существуютъ, такъ какъ ни Франчіабиджіо, ни другіе художники не рѣшались исправить поврежденіе). Рѣдкія изъ его станковыхъ картинъ заслуживаютъ вниманія.

Ученикомъ Андрея былъ Джакопо Каруччи, обыкновенно назыв. Понторно по его родному городу; художникъ возбудившій до такой степени зависть своего учителя, что вынужденъ былъ вслѣдствіе дурнаго обращенія оставить его мастерскую. Въ притворѣ с. Аннунціаты можно видѣть одно Посѣщеніе Б. Матерью Елисаветы обличающее величавыя формы. Въ Уффиціяхъ превосходный портретъ Козмы Медичи, съ живымъ и теплымъ колоритомъ. Также въ другихъ мѣстахъ, (напр. въ Луврѣ, берл. музеѣ и пр.) встрѣчаются отличные портреты его руки.

Слѣдуетъ еще назвать двухъ учениковъ Андрея, Джакопе и Доменико Пулиго, помогавшихъ часто мастеру при его работахъ. Картины послѣдняго, въ особенности многочисленныя его изобр. Святаго Семейства, (напр. въ галереяхъ Боргезе и Колонна въ Римѣ, въ дворцѣ Питти во Флоренціи и въ др. мѣстахъ), выполнены почти совершенно въ манерѣ Андрея и не рѣдко сливутъ за его произведенія; но естественная прелесть которою проникнуты работы послѣдняго, расплывается въ картинахъ Пулило въ какую-то неопредѣленность.

§ 171. Въ одно время съ Андреемъ и вышеназванными художниками, въ предвориі С. Аннунціаты трудился также Флорентинецъ Россо де Росси (род. 1496), написавшій тамъ Взятіе на небо Б. Матери; картину полную жизни и торжественности но съ меньшимъ благородствомъ и ясностію, сравнительно съ прочими находящимися тамъ фресками, и обличающую уже нѣкоторую склонность къ манерности. Вообще этому художнику свойствена извѣстная фантастическая черта, отличающая его отъ прочихъ флорентинцевъ того времени. Во Флорентинскихъ галереяхъ и также въ другихъ мѣстахъ Италіи, попадаются картины его руки, но вообще онѣ рѣдки въ этой странѣ.

Въ дворцѣ Питти хранится большая картина Мадонны со святыми. Самою дѣятельною порою Россо (Maître Roux), было время которое онъ провелъ во Франціи при Францискѣ I, когда онъ завѣдывалъ художественными работами при украшеніи королевскаго дворца въ Фонтэнбло. Въ тамошней галереѣ Франциска I можно еще видѣть 14 фресковыхъ изображеній работы Россо, отчасти значительныхъ размѣровъ и по большой части миѳологическаго содержанія, (Клеопатра и Битонъ, смерть Адониса, Даная); плохо сохранившіяся произведенія, композиціи которыхъ однако, — по словамъ Вагена, (Deutsch. Kstbl. 1856 стр. 199.) — «весьма почтеннымъ образомъ свидѣтельствуютъ, сколько было ума и энергіи въ искусствѣ XV вѣка въ Италіи» при соотвѣтствующемъ выполненіи. Россо умеръ въ Фонтэнбло въ 1541 г. Одно Посѣщеніе Б. Матерью Елисаветы изъ лучшей его поры, находящееся теперь въ Луврѣ, однакоже обличаетъ вліяніе и Бартоломмео и Андреа, а Положеніе въ гробъ, въ той же галереѣ, холодное подражаніе антику и значительную манерность.

Весьма замѣчательнымъ талантомъ былъ одаренъ Ридольфо Гирландайо, (род. 1483 г.), сынъ Доменико Гирландайо; онъ перешелъ изъ школы отца своего и дяди (Давида Гирландайо) къ Бартоломмео, въ школѣ котораго онъ выработалъ свою прекрасную и своеобразную манеру. По прибытіи Рафаэля въ 1504 г. во Флоренцію, между нимъ и Ридольфомъ завелись весьма близкія и дружественныя отношенія и въ послѣдствіи Рафаэль его настоятельно приглашалъ принять участіе въ его обширныхъ работахъ въ Ватиканѣ; Ридольфо однако отказался. Двѣ картины его руки, хранящіяся въ галереѣ Уффиціи во Флоренціи показываютъ, какъ близко онъ подходилъ къ развивавшемуся въ то время таланту Рафаэля. На одной изъ этихъ картинъ представлено воскресеніе Святымъ Зиновіемъ умершаго отрока, на другой, перенесеніе тѣла этого святаго въ Флорентійскій соборъ; картины необыкновенно изящны и особенно замѣчательны по выработкѣ головъ и можетъ быть именно въ нихъ реализмъ флорентійской школы достигъ до своей вершины. Въ Луврѣ находится очень хорошо выполненное Увѣнчаніе Пр. Дѣвы со многими святыми 1504 г. Женскую головку во дворцѣ Питти, помѣченную, 1509 годомъ, можно сравнить съ самыми отличными портретами Франческа Франчіи. Въ одномъ изображеніи Несенія Креста, нѣсколько поверхностной обдѣлки, въ ц. с. Спирито во Флоренціи, мы видимъ оригинальный мотивъ: взоры всѣхъ изображенныхъ на картинѣ лицъ обращены на слѣдующую за шествіемъ и погруженную въ скорбь Б. Матерь. Къ сожалѣнію Ридольфо въ послѣдствіи совершенно оставилъ путь по которому онъ было пошелъ съ такой честью, и изъ художника превратился въ ремесленника.

Мы заключимъ пять флорентійскихъ художниковъ этого періода Рафаэллиномъ дель Гарбо, ученикомъ Филиппино Липпи, (1476—1524). Произведенія ранней его эпохи, носящія болѣе старинный характеръ, проникнуты особенною пріятностію; въ нихъ есть что-то задушевно-мягкое, сближающее нѣсколько на манеру Лоренцо ди Креди, но съ болѣе изящной еще выработкою. Именно этими качествами отличаются пять картинъ Рафаэллино въ берл. музеѣ; въ томъ числѣ два напрестольныхъ образа бо́льшихъ размѣровъ (I. 179. 199), но преимущественно одна Мадонна съ Младенцемъ и

двумя играющими на музыкальныхъ инструментахъ ангелами (I. 194). Драматическая оживленность, свойственная въ высокой степени многимъ произведеніемъ его учителя Филиппино Липпи и Гирландайевъ, весьма хорошо представлена въ четырехъ воинахъ у гроба на его изображеніи «Воскресенія,» (въ флорент. академіи).—Въ послѣдствіи этотъ художникъ примкнулъ было къ тому направленію новѣйшаго искусства, которое проложено было Микель-Анджелемъ и Рафаэлемъ, но попытки его не имѣли успѣха. Образцомъ работъ позднѣйшей его поры можетъ служить роспись на потолкѣ въ часовнѣ с. Оомы Аквитанскаго въ ц. с. Маріи сопра Минерва въ Римѣ, въ которой стѣны расписаны были учителемъ его Филиппино Липпи.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Рафаэль *).

§ 172. Мы перейдемъ теперь къ одному изъ величайшихъ художниковъ новѣйшаго времени, къ Рафаэлю Санціо, (правильнѣе Санти), изъ Урбино. По словамъ Вазари онъ родился въ Великую Пятницу, 28 Марта 1483 г. и умеръ въ Великую Пятницу, 6 Апрѣля 1520 г. Судя по надписи на его памятникѣ, онъ умеръ въ день своего рожденія, который и по другимъ свидѣтельствамъ былъ 6 Апрѣля (1483 г.) — Невозможно лучше опредѣлить личность Рафаэля какъ приведя прекрасныя слова которыми Вазари заключаетъ свое жизнеописаніе этого великаго художника:

---

*) Весьма богатая литература. Главнымъ источникомъ служитъ: Вазари, жизнеописаніе Рафаэля —Современное предъидущему сочиненіе, изд. Angelo Comolli: Vita ined. di Raffaello da Urbino, etc. Roma 1790. – 2-е изд. 1791. Carlo Fea: Notizie intorno Raff Sanzio da Urb etc. Roma 1822.—L. Pungileone: Elogio storico di Raff. S. da Urb. Urbino 1829.—Quatremère de Quincy: Hist etc. de Rafael. Paris 1824; — 2-е изд 1833.—итал. перев. этого соч. Francesco Longhena Milano 1829. — Rafael als Mensch und Künstler, von G. K. Nagler. München 1836. (Компиляція.)—Другіе труды Braun, Rehberg etc. — Главный трудъ: J. D. Passavant, Rafael von Urb. und sein Vater Giov. Santi. Leipzig. 1839. 2 Th. mit 14 Abbild. Сочиненіе въ которомъ критически изложены всѣ результаты прежнихъ изслѣдованій и подробно описаны творенія Рафаэля. Сравни потомъ еще: Rumohr, ital. Forsch. – Beschr. d. Stadt Rom etc.—Passavant, Kunstreise durch Engl. und Belgien. и пр. Очерки у Landon, въ сожалѣнію не строго выбранные. — Bonnemaison Suites и пр. Paris, 1818. Очень полезное сочин. и пр.—Rafael-Album (фотогр.) съ текстомъ A. Stahr Berlin. G. Schauer.—Списокъ гравюръ по твореніямъ Рафаэля: Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Band II (Leipzig 1769) стр. 315 и сл. – Catalogue des est. gr. d'après R. par Tauriscus Euboeus (т. е. графъ Lepel). Francf. S. le. M. 1819, и мн. др.

«О счастливая и благословенная душа, ты, о которой всѣ съ участіемъ «говорятъ, дѣянія которой всѣ превозносятъ и произведеніями всѣ восхища-«ются! Какъ съ этимъ художникомъ не умерло само искусство! Какъ не по-«грузилось оно въ мракъ когда закрылись глаза его! Намъ, оставшимся пос-«лѣ него надлежитъ подражать тому хорошему, или скорѣе превосходному «методу, который онъ намъ оставилъ, и изъ уваженія къ его великимъ за-«слугамъ и по собственному нашему долгу, сохранять память его и ее по-«стоянно оживлять бесѣдуя о немъ. И въ самомъ дѣлѣ, ему мы обязаны «искусствомъ, колоритомъ, замысломъ, доведеннымъ имъ до такой степени «совершенства, какого едвали можно было ожидать, такъ что никому изъ «смертныхъ надежды не осталось его превзойти. И кромѣ этого благодѣянія, «оказаннаго имъ искусству въ качествѣ истиннаго ея друга, онъ не забылъ «намъ дать примѣръ, какъ слѣдуетъ обращаться съ людьми высшаго, сред-«няго и низшаго сословій. Но въ числѣ необыкновенныхъ его дарованій, въ «особенности было одно, такое неоцѣненное, что меня самаго поражаетъ «удивленіемъ. Хочу сказать, что небо надѣлило его даромъ распространять «вокругъ себя любовь между тѣми которые упражнялись въ искусствѣ, въ «совершенную противоположность тѣмъ качествамъ, которымъ преимуще-«ственно одушевлены въ нашемъ кругу живописцы. Художники, я говорю «не объ однихъ только менѣе выдававшихся, но также о тѣхъ которые охот-«но считали себя замѣчательными людьми, (а такихъ какъ извѣстно искус-«ство производитъ на свѣтъ въ безчисленномъ множествѣ),—словомъ, ху-«дожники работавшіе вмѣстѣ съ Рафаэлемъ, жили между собою въ согласіи «и въ такомъ единодушіи, что въ его присутствіи исчезало всякое недобро-«желательство и заглушалась всякая низкая и недостойная мысль. Подобна-«го согласія ни въ какое другое время уже небыло. И это происходило отъ «того, что всѣхъ обворожало привѣтливое его обращеніе и его превосходство, «но еще болѣе характеръ, полный благородства и любви, внушавшій къ нему «уваженіе нетолько людей, но даже безсловесной твари. Разсказываютъ, «когда къ нему обращался художникъ, знакомый ему или чужой, которому «нуженъ былъ рисунокъ, онъ оставлялъ свою работу дабы помочь просив-«шему. Во всякое время при немъ находилось множество художниковъ кото-«рымъ онъ давалъ работу и помогалъ, которыхъ наставлялъ съ такою лю-«бовью какую развѣ отецъ только въ состояніи оказывать сыновьямъ, но «никакъ не художникъ собрату. Вотъ почему, когда онъ отправлялся ко дво-«ру, всякій разъ при выходѣ изъ дома, его окружала толпа до пятидесяти «живописцевъ, дѣльныхъ и хорошихъ художниковъ, провожавшихъ его для «почета. Вообще онъ жилъ не такъ какъ живутъ живописцы, но жилъ по-«царски. Итакъ, о искусство живописи! почитай себя счастливымъ что ты «произвело на свѣтъ художника, который дарованіемъ и душевными каче-«ствами своими превознесъ тебя выше небесъ!»

Оставляя въ сторонѣ пристрастную похвалу, расточаемую въ приведенныхъ словахъ Рафаэлю въ ущербъ другимъ художникамъ, и можетъ быть приходящуюся по вкусу именно настоящему времени, тѣмъ не менѣе въ этой характеристикѣ явственно обозначены основныя черты Рафаэлева искусства*). Въ

*) Величіе Рафаэля въ отношеніи къ другимъ художникамъ, нестолько качественное сколь-

этомъ описаніи онъ является волшебникомъ, одно присутствіе котораго распространяетъ вокругъ него радость и счастіе, осуществляетъ невозможное и подноситъ тѣснѣйшее единеніе между самыми противоположными характерами. Это и есть магическое обаяніе красоты которымъ проникнуто было все существо его и отмѣчены всѣ его произведенія. Его исходнымъ пунктомъ было прекрасное и гармоническое развитіе формы, но не въ томъ смыслѣ односторонемъ, какъ это понимали мастера XV напр. вѣка:—у Рафаэля красота формы есть выраженіе самаго благороднаго духа и самой высокой душевной чистоты. У Леонардо да Винчи, главную задачу повидимому составляло, характеристическое и вѣрное вниканіе въ предметъ; у Микельанджело, своеобытная, величественно-субъективная концепція; — оба они, смотрѣли на красоту формы лишь какъ на второстепенный элементъ; — совершенно не то мы видимъ у Рафаэля. Самымъ рѣзкимъ образомъ выказывается своеобразность его именно въ извѣстныхъ произведеніяхъ, сюжетъ которыхъ ему былъ заданъ и можетъ быть не совсѣмъ соотвѣтствовалъ направленію его ума. Въ этихъ работахъ отдѣльныя части не рѣдко привлекаютъ вниманіе въ ущербъ цѣлаго, такъ что побочныя фигуры, представленныя со всею естественною прелестью, въ зрителѣ возбуждаютъ большій интересъ чѣмъ главный предметъ изображенія.

Дѣятельность Рафаэля, какъ и большей части художниковъ того времени, не ограничивалась одною только отраслью искусства. Также какъ архитекторъ онъ занимаетъ видное мѣсто въ исторіи искусства, и по изслѣдованію римскихъ древностей предпринималъ много важныхъ трудовъ. Ему также приписываютъ, не только мысль или модель, но даже выполненіе изъ мрамора, одной изъ превосходнѣйшихъ статуй новаго Рима. *) Но всѣ прочіе художественные труды его блѣднѣютъ передъ преобладающимъ призваніемъ его къ живописи, и именно на этомъ поприщѣ искусства развитію его наиболѣе благопріятствовала судьба. Прослѣдимъ теперь въ подробности главнѣйшія проявленія этого развитія.

§ 173. Рафаэль былъ сынъ Джіованни Санціо или Санти изъ Урбино, о которомъ мы упомянули по поводу художниковъ родственныхъ умбрійской школѣ. Первымъ художественнымъ образованіемъ по всей вѣроятности онъ былъ обязанъ отцу, котораго однако лишился уже на одиннадцатомъ году. Относительно слѣдующаго за тѣмъ времени существуютъ только догадки. Вѣроятно что Рафаэль еще въ 1495 г. поступилъ въ школу къ Пьетро Перуд-

---

но количественное: ни одинъ мастеръ не оставилъ по себѣ такой массы превосходныхъ произведеній какъ онъ, которому такъ не долго суждено было жить;—ни у кого мы не встрѣчаемъ такъ мало несообразностей какъ именно у него. Итакъ, личность его самая благороднѣйшая и чистая между художниками извѣстными намъ. Но это намъ не должно мѣшать признать и за другими художниками, высокаго и вполнѣ самостоятельнаго значенія.

*) Статуя Іоны въ капеллѣ Киджи въ ц. С. М дель попало. Доводы приводимые Пассаваномъ (I. 249.) въ доказательство того, что статуя изваяна собственноручно самимъ Рафаэлемъ, довольно правдоподобны. — Относительно мальчика на дельфинѣ; слѣпокъ съ котораго хранится въ Менгсовомъ собр. въ Дрезденѣ, стр. тамъ же I. 250 и Kunstbl. 1837. № 62.

Оригинальная статуя мальчика съ дельфиномъ нахоп. теперь въ Ирландіи. См. Penny Mag. Іюля 17, 1841, гдѣ помѣщенъ политипажъ. О статуяхъ въ капеллѣ Киджи, см. Eastlake, Contrib. to the Literat. of the fine Arts. стр. 257. Прим.—(Пр. англ. изд.)

жино въ Перуджіи и въ ней пробылъ нѣсколько лѣтъ, (можетъ быть до двадцатаго года). Положительныхъ извѣстій относительно работъ произведенныхъ Рафаэлемъ до поступленія въ эту школу, мы не имѣемъ. Въ Урбино ему приписываютъ извѣстный образъ Мадонны, находившійся первоначально на стѣнѣ во дворѣ отцовскаго дома, и хранящійся теперь въ одной изъ комнатъ въ немъ, но въ настоящее время признанный за работу Рафаэлева отца. Круглое изображеніе Св. Семейства въ ризницѣ ц. С. Андрея въ Урбино, оказалось подражаніемъ одного изъ числа позднѣйшихъ его произведеній. *) Одинъ образъ Мадонны, клеевыми красками въ ц. С. Кіара въ Урбино, писанъ рукою Пиджелью, такимъ образомъ, изъ первой поры Рафаэля нѣтъ положительно достовѣрныхъ произведеній.

Первые слѣды Рафаэлевой дѣятельности въ школѣ Перуджина, по мнѣнію нѣкоторыхъ усматриваются въ различныхъ картинахъ этого мастера, приобѣгавшаго къ даровитому ученику для выполненія собственныхъ работъ. «Воскресеніе», въ Ватиканѣ, какъ мы замѣтили выше, можетъ быть почти всецѣло исполнено самимъ Рафаэлемъ; тоже самое надо сказать о прекрасномъ напрестольникѣ находившемся прежде въ Павійской Чертозѣ и хранящемся нынѣ въ семьѣ герцога Мельци въ Миланѣ, гдѣ особенною красотою отличаются представленныя на одной изъ боковыхъ досокъ фигуры ангела и молодаго Товія. Въ Поклоненіи Младенцу Іисусу въ Ватиканѣ, произведеніи Перуджиновой школы, и посящемъ слѣды нѣсколькихъ рукъ, фигура Іосифа и можетъ быть еще кое-что въ передней группѣ, вѣроятно принадлежитъ кисти Рафаэля. Съ другой стороны, весьма сомнительно сотрудничество его въ фрескахъ въ залѣ дель Камбіо въ Перуджіи и въ Поклоненіи волхвовъ въ Читтà делла Пиеве.

Первыми самостоятельными работами Рафаэля (около 1500 г.), въ настоящее время считаются обѣ (отдѣленныя) стороны одной церковной хоругви въ ц. с. Тринитà въ Читтà дель Кастелло, съ изображеніями Св. Троицы съ двумя молящимися святыми, и Сотворенія Еввы; потомъ, исполненный для этого же города напрестольный образъ Спасителя на крестѣ съ четырьмя святыми, перешедшій изъ собранія кардинала Феша къ лорду Уарду. Оба эти произведенія писаны совершенно въ манерѣ Перуджина, но превосходятъ ее осмысленнымъ выраженіемъ, хотя рисунокъ и колоритъ еще обличаютъ ученическую руку. Въ послѣднемъ изображеніи, полная невинности красота Іоанна и глубокая, святая скорбь Б. Матери переданы съ необыкновенно глубокимъ чувствомъ. — Кромѣ того къ этому же школьному періоду Рафаэля въ мастерской Перуджина, съ большимъ или меньшимъ правомъ относятъ, рядъ станковыхъ картинъ. Всѣ принадлежащія къ этому времени

*) Первое изъ приведенныхъ произведеній, Мадонна со спящимъ Младенцемъ, много разъ переписанное, принадлежитъ кисти Джованни Санти. Оно тѣмъ не менѣе интересно, потому что по всей вѣроятности композиція взята была прямо съ природы, и оригиналами служили,—жена самого художника, Маджа Чіарна и единственный оставшійся у нихъ въ живыхъ сынъ Рафаэль. — Круглое же изобр. въ ц. с. Андрея, отчасти скопировано неизвѣстнымъ художникомъ съ одной изъ позднѣйшихъ работъ Рафаэля, со Св. Семейства, написаннаго имъ для Франциска I, и находящагося нынѣ въ Луврѣ. См. Passavant, Raf. von Urb. I. 41, 42. — (Прим. англ. изд.).

картины носятъ общую печать умбрійской школы и въ то же время составляютъ высшій ея цвѣтъ. Вообще въ этой нѣжной и мечтательной сантиментальности умбрійской школы, есть какъ-будто что-то соотвѣтствующее возвышенному характеру юности, и когда такого рода произведенія проникнуты этимъ свѣжимъ и полнымъ надеждъ юношескимъ духомъ, они необходимо должны казаться искренними и чистыми. Но если въ пору мужественной зрѣлости, изъ этой сантиментальности не выработывается своебытно глубокій характеръ, и мечтательность не переходитъ въ энергическое и опредѣленное дѣйствіе, тогда вся эта юношеская нѣжность необходимо вырождается въ аффектацію, манерность и ремесленность, какъ мы это видѣли у вышеупомянутыхъ мастеровъ умбрійской школы. Этотъ основный характеръ благородной мужественности, еще не развитый, правда, въ произведеніяхъ молодости Рафаэля, тѣмъ не менѣе заявляетъ себя вездѣ въ чистой и ясной концепціи этого мастера, а въ вполнѣ юношескихъ начаткахъ его, онъ служитъ залогомъ высшаго развитія; вотъ что именно составляетъ то особенное и высокое достоинство, которымъ проникнуты произведенія Рафаэля за этотъ періодъ. — Изъ числа ихъ назовемъ нѣсколько такихъ, подлинность которыхъ наиболѣе удостовѣрена. Сюда относятся сперва нѣкоторыя изображенія Мадонны. Два такихъ въ берл. музеѣ. На одномъ, (писанномъ около 1500 г.), Б. Матерь представлена читающею книгу, на лонѣ Ея Младенецъ Іисусъ держащій въ ручкѣ щегленка. Положеніе Богородицы здѣсь очень просто и естественно; красивый и правильный овалъ лица носитъ выраженіе тихаго спокойствія, съ нѣкоторымъ однако оттѣнкомъ внутренняго смущенія. Младенецъ не красивъ, формы неловки, положеніе изысканное *). — Важнѣе другое изображеніе (написанное можетъ быть двумя годами позже), на которомъ возлѣ Б. Матери видны головы с. Франциска и бл. Іеронима. Лицо Б. Матери, обращенное съ любовью на Младенца, представляетъ тѣже формы, и также нѣжно и кротко какъ на предъидущемъ изображеніи, но притомъ проникнуто выраженіемъ самаго глубокаго задушевнаго чувства, и безъ всякаго оттѣнка смущенія. Фигура Мл. Іисуса здѣсь уже лучше начерчена. Очень хороши полныя кроткаго благоговѣнія головы обоихъ святыхъ. Вся картина прекрасно и умно расположена и выполнена необыкновенно мягко и съ теплымъ чувствомъ. — Къ этой картинѣ близко подходитъ одно маленькое круглое изображеніе Мадонны въ Каза Коннестабиле въ Перуджіи, (пис. около 1503 г.) Б. Матерь, (поясная фиг.), стоитъ въ пейзажѣ и читаетъ, Мл. Іисусъ на Ея рукахъ, заглядываетъ къ Ней въ книгу. На этомъ образѣ голова Б. Матери исполнена уже съ большою мягкостію и Младенецъ также чрезвычайно милъ. Это настоящая миніатюрная картина, невыразимо нѣжной и старательной отдѣлки. — Вѣроятно нѣсколько раньше была написана Мадонна графини Анны Альфани въ Перуджіи; также одна изъ прелестнѣйшихъ картинъ въ этомъ родѣ. Б. Матерь со смиренно опу-

*) Между этими двумя картинами Пассаванъ (II. 14) помѣщаетъ маленькія изображенія съ разныхъ подвижниковъ т. е. одно Крещеніе Господа и Воскресеніе, (въ Мюнхенской пинакотекѣ), одно Поклоненіе Волхвовъ, (въ замкѣ Кристіансборгѣ въ Копенгагенѣ); жертвоприношеніе Каина и Авеля, (у антикварія Эмерсона въ Лондонѣ) и пр.

щеннымъ взоромъ держитъ въ рукахъ стоящаго на Ея лонѣ Младенца; вверху парятъ двѣ головки херувимовъ.

Потомъ слѣдуетъ въ особенности назвать большое напрестольное изображеніе (написанное не позже 1503 г.) представляющее Поклоненіе волхвовъ и перешедшее отъ семьи Анкаяни въ Сполетѣ, въ берл. Музей. Богатая композиція этого произведенія обличаетъ мотивы почти общіе изображеніямъ подобнаго рода въ умбрійской школѣ, сколько относительно положенія фигуръ, столько-же и по отдѣлкѣ драпировки; но въ головахъ замѣтенъ отпечатокъ особеннаго благородства и большая чистота и тонкость формъ. Въ серединѣ картины, на коврѣ, лежитъ Младенецъ; дѣтская миловидность разлита по прекраснымъ его формамъ. На той сторонѣ гдѣ вертепъ, представлена Б. Матерь, смиренно стоя на колѣняхъ и возлѣ Нея, два прекрасныхъ ангела, позади ихъ с. Іосифъ. На другой сторонѣ приближаются волхвы съ многочисленными провожатыми, изъ которыхъ передній благоговѣйно и важно преклонилъ колѣни. Въ особенности замѣчательно свѣжее и моложавое лицо младшаго изъ царей. Вверху, надъ упомянутыми группами, три славословящихъ ангела на облакахъ. Вся эта композиція окружена богатой арабесковой каймою, наполненною тритонами, нимфами и геніями, и въ верхнихъ углахъ которой изображены въ каждомъ по сивиллѣ, въ нижнихъ по одному святому. Эта картина писана клеевыми красками (al guazzo) по холсту, и къ сожалѣнію очень повреждена отъ сырости, такъ что не только краски значительно выцвѣли, но въ нѣкоторыхъ мѣстахъ даже отвалились и обнажили прекрасный рисунокъ *). — Упомянутая (стр. 368), картина, писанная въ Перуджиновой манерѣ и находящаяся въ Ватиканѣ, очень похожа на вышеописанное изображеніе; но тамъ, на одной сторонѣ изображена Б. Матерь, на другой Іосифъ, и оба на колѣняхъ, а по серединѣ пастыри, а на заднемъ планѣ волхвы приближающіеся для поклоненія Младенцу. По мнѣнію нѣкоторыхъ, кромѣ руки Рафаэля отчасти въ этомъ произведеніи замѣтно сотрудничество Спаньи **).

Другая значительная картина этого времени свидѣтельствующая о успѣхахъ молодаго художника, — Увѣнчаніе Б. Матери, была написана въ 1503 г. для церкви С. Франческо въ Перуджіи и теперь хранится въ ватиканской галереѣ въ Римѣ. Вверху изображены на облакахъ І. Христосъ и Б. Матерь окруженные сонмомъ ангеловъ играющихъ на музык. инструмен-

*) Dr. Waagen: Über das Gemälde Raphaels aus dem Hause Ancajani, въ журналѣ: Museum für bild. Kunst. 1854 [illegible]. Въ послѣднее время возникли сомнѣнія, вся ли картина писана Рафаэлемъ, Кроу и Cavalcaselle въ особенности (I. III. 305), ее положительно приписываютъ Спаньѣ. Не подлежитъ сомнѣнію что композиція принадлежитъ этой школѣ, это подтверждается не только ватиканскою картиною, но также другими произведеніями одинаковаго содержанія, вышедшими изъ этой же школы, напр. находящеюся въ берл. музеѣ картиною Пинтурикkio, сходною съ нею по нѣкоторымъ мотивамъ: но здѣсь композиція лучше и спокойнѣе выдержана чѣмъ въ другихъ воспроизведеніяхъ этого сюжета. Но оставляя даже все это въ сторонѣ если указывать на весьма условную драпировку, какъ на доводъ противъ этого мнѣнія, все таки надо будетъ признать Рафаэлевою работою, прекрасныя и полныя выраженія головы, потому что, ни его учитель, ни другой какой нибудь изъ товарищей его, не были въ состояніи создать такія вещи.

**) Голова Іосифа по всей вѣроятности писана Рафаэлемъ. (Прим. англ. изд.)

тахъ; внизу ученики стоятъ вокругъ пустаго гроба. Въ нижней части картины замѣтно явно стремленіе придать фигурамъ болѣе жизни, свободы въ движеніяхъ и выраженія восторженности, нежели дотолѣ было въ ходу въ этой школѣ. Благодаря этому старанію нѣкоторыя части прекрасны, напр. превосходныя головы трехъ учениковъ взирающихъ вверхъ, тогда какъ вслѣдствіе неполнаго еще знакомства съ художественными практическими пріемами, многое вышло неудачно и манерно. Выраженіе лица у І. Христа также неудовлетворительно, но съ другой стороны прекрасны и исполнены благоговѣйнаго смиренія голова, фигура и выраженіе Б. Матери. Предѣлла къ этому напрестольному образу была украшена изящными миніатюрными изображеніями Благовѣщенія, Поклоненія царей и Срѣтенія; находящимися въ той же галереѣ *).

Къ этому же времени относится также сотрудничество Рафаэля въ работахъ Пинтуриккіо въ (книгохранилищѣ) при сіенскомъ соборѣ, ограничивавшееся впрочемъ, по видимому, нѣсколькими только эскизами; такъ напр. сохранились еще два прекрасныхъ рисунка его руки къ упомянутымъ композиціямъ, (одинъ въ галереѣ Уффиціи во Флоренціи, другой въ Каза Бальдески въ Перуджіи). Рисунки значительно превосходятъ стѣнныя изображенія въ либреріи относительно тонкаго чувства, граціи и свободной наивности, такъ что въ окончательномъ выполненіи этихъ послѣднихъ красками, очевидно Рафаэль не принималъ участія.

Послѣ этихъ работъ Рафаэль повидимому оставилъ школу Перуджина и сталъ самостоятельнымъ художникомъ. Сперва слѣдуетъ здѣсь упомянуть нѣсколько картинъ исполненныхъ имъ во время вторичнаго пребыванія въ сосѣдней Читта ди Кастелло и потомъ въ Урбинѣ. Эти работы хотя положительно еще носятъ печать умбрійской школы, но всетаки уже обличаютъ больше свободы духа и стремленіе къ болѣе опредѣленной индивидуализаціи. Замѣчательнѣйшая въ числѣ ихъ, и притомъ прекраснѣйшее созданіе перваго періода Рафаэлева развитія, Обрученіе Пр. Дѣвы (lo Sposalizio), помѣченное именемъ художника и 1504 г., находится теперь въ галереѣ Бреры въ Миланѣ. Расположеніе этой композиціи превосходно и просто: Пр. Дѣва и Іосифъ въ серединѣ, другъ противъ друга, между ними стоитъ первосвященникъ, соединяющій руки обоихъ, причемъ Іосифъ готовится надѣть кольцо невѣстѣ на руку. На сторонѣ Пр. Дѣвы стоятъ храмовыя Дѣвы, на сторонѣ Іосифа женихи, ломающіе трости. (Трость которую держитъ въ рукѣ Іосифъ, зацвѣла, показавъ этимъ, согласно съ легендою, что онъ назначенъ быть обрученнымъ). На заднемъ планѣ высокое, украшенное колоннадою зданіе храма **). Фигуры хотя мѣстами носятъ принужденный и суховатый характеръ произведеній умбрійской школы, но тѣмъ не менѣе

*) Другія мелкія работы этой же поры см. у Пассаванъ I. стр. 69 и сл. и II. стр. 25 и сл.

**) Этотъ прекрасный архитектурный рисунокъ, повидимому срисованъ (но съ значительными дополненіями) съ одной картины этого же предмета работы Перуджина, находящейся нынѣ въ музеѣ города Кан'(Саен) въ Нормандіи. Общая форма и размѣры первоначально взяты были, по всей вѣроятности съ рисунка Брунеллески къ осьмиугольной, (снаружи 16-ти стороннеи) часовнѣ Сходаровъ, примыкающей къ п. дельи Анджели во Флоренціи; самое зданіе осталось недостроеннымъ.—(Прим. англ. изд.).

полны благородства и достоинства, а лица мягкой красоты и извѣстнаго томнаго и сантиментальнаго выраженія, которое именно этому предмету придаетъ такую особенную прелесть, но въ болѣе оживленныхъ сценахъ только вредитъ.—Въ Урбино, въ 1504 г. Рафаэль написалъ, «Іисуса Христа на Елеонской горѣ»; картину необыкновенно тонкой отдѣлки и благородной композиціи, принадлежавшую прежде князю Габріелли въ Римѣ, теперь у англичанина Фоллеръ Метленъ. Замѣчательно въ этомъ произведеніи, до какой степени художникъ еще связанъ былъ воззрѣніемъ своей школы: Іуда напр. и сопровождающая его толпа, представлены какъ и прочія лица, привлекательно и съ достоинствомъ, и повидимому отнюдь не замышляютъ ни предательства ни насилія.—Два изящныхъ маленькихъ изображенія въ Луврск. галереѣ, с. Георгій и архангелъ Михаилъ, кажется также были написаны въ это же время для герцога Урбинскаго. Георгій, стройная и благородная фигура на бѣломъ конѣ, бросается съ мечомъ на дракона котораго уже пронзилъ копьемъ; въ нейзажѣ на задшемъ фонѣ видна освобожденная царевна.—Юношески-прекрасный, одѣтый въ латы архангелъ, попирая ногою дракона, готовится поразить его мечемъ; въ ночномъ ландшафтѣ изображены разныя чудовища, пылающій городъ, души отверженныхъ терзаемыя змѣями, напоминающія VIII и XXIII пѣсни Дантева Ада. Выполненіе въ обѣихъ этихъ вещицахъ весьма тщательное и притомъ легкое и смѣлое; с. Георгій къ сожалѣнію очень поврежденъ и сильно записанъ.—Годомъ раньше, какъ полагаютъ, написана маленькая картинка «Сонъ рыцаря», находящаяся въ лондонской націон. галереѣ. Спящему подъ лавровымъ деревомъ юношѣ одѣтому въ латы, являются двѣ женскія фигуры: одна въ пурпуровомъ одѣяніи, держитъ передъ нимъ книгу и мечъ; другая, въ роскошномъ убранствѣ, ему подаетъ цвѣты въ знакъ житейскихъ радостей, одна изъ прелестнѣйшихъ аллегорій, совершенно въ манерѣ Джіорджоне.

§ 174. Осенью 1504 г. Рафаэль отправился во Флоренцію; именно въ то время когда тосканское искусство достигло своего полнаго развитія и въ этомъ городѣ другъ передъ другомъ соперничали знаменитѣйшіе художники *). Новые образцы возникали передъ стремившемся выспрь юношею, указывая ему путь по которому ему суждено было дойти до совершенства. Съ этого времени начинается новая эпоха въ его развитіи; начинаются годы его освобожденія изъ тѣснаго круга, въ которомъ вращалась Перуджинова школа; годы въ которые юноша дозрѣвалъ до полной, самостоятельной мужественности и усвоивалъ себѣ свободное владѣніе формами. Если ранніе работы Рафаэля были выраженіемъ его собственнаго краткаго духовнаго строенія, то послѣдовавшія за ними произведенія по большой части, все болѣе и болѣе носятъ отпечатокъ яснаго и свободнаго взгляда на жизнь. (О вліяніи на Рафаэля Леонардовыхъ и Микельанджеловыхъ картоновъ, см. стр. 329 и 341; о его отношеніяхъ къ Фра Бартоломмео, стр. 358, къ Ридольфо Гирландайо, стр. 364).

*) Изъ грамоты приведенной у Gaye, Carteggio II. стр 68 видно, что лѣтомъ въ 1505 г. во Флоренціи жилъ нѣкоторое время также Перуджино. Судя по числамъ показанныхъ тамъ же, вѣроятно и Леонардо находился въ этомъ городѣ, покрайней мѣрѣ лѣтомъ же 1505 г. равно также и Микельанджело.

Въ это время, какъ полагаютъ, была написана знаменитая Мадонна дель Грандука, хранящаяся въ галереѣ дворца Питти: Б. Матерь задумчиво опустивъ взоръ, держитъ спокойно на рукахъ нагаго Младенца. При нѣсколько спѣшномъ, и вообще чрезвычайно простомъ выполненіи, особенно нагихъ частей, эта картина все-таки превосходитъ всѣ прежнія Рафаэлевы изображенія Мадонны, тою дивною прелестью, которую производитъ единственно сознаніе великой и глубокой тайны; чувствуешь что ни одинъ изъ прежнихъ живописцевъ не въ состояніи былъ сочетать столько свободной и неземной красоты съ такимъ глубокозадушевнымъ выраженіемъ. Эта картина есть послѣднее и высочайшее просвѣтленіе, до котораго только могъ возвыситься Перуджиновскій типъ.—Повидимому къ этому же времени относится также изображеніе Мадонны герцога Террануова, нынѣ въ берл. музеѣ. Б. Матерь сидя въ гористомъ пейзажѣ съ блистающими въ утреннихъ лучахъ вершинами горъ и башнями, и на лонѣ Ея Младенецъ Іисусъ, вмѣстѣ съ маленькимъ Іоанномъ держащій свитокъ, между тѣмъ какъ, со взглядомъ ласково обращеннымъ на Іисуса, третій младенецъ, можетъ быть Іаковъ или Іоаннъ богословъ, — прижимается къ колѣнямъ Б. Матери. Сравнительно съ первыми двумя фигурами младенцевъ, обличающими при всей ихъ миловидности нѣкоторую принужденность и натянутость, въ послѣдней уже выказывается весьма замѣтный успѣхъ.

Первое пребываніе во Флоренціи Рафаэля по всей вѣроятности было не продолжительно *). Въ слѣдующемъ году мы уже встрѣчаемъ его занятымъ

*) Здѣсь слѣдовало бы упомянуть о забытомъ дотолѣ и открытомъ въ октябрѣ 1845 г. въ бывшемъ женскомъ монастырѣ С. Онофріо во Флоренціи (Via Faenza, № 4771), изображеніи Тайной Вечери, еслибы мы могли рѣшиться признать въ этомъ произведеніи несомнѣнную работу Рафаэля. По вопросу о подлинности его, различными уважительными авторитетами столько было излагаемо мнѣній за и противъ, что мы ограничиваемся указаніемъ на нихъ. Между тѣмъ предметъ этотъ такъ близко касается хода Рафаэлева развитія, что намъ нельзя не высказать своего мнѣнія объ этомъ, во всякомъ случаѣ весьма замѣчательномъ фресковомъ изображеніи. На первый взглядъ эта картина напоминаетъ, почти Пинтуриккіо, или покрайней мѣрѣ кажется произведеніемъ, если не чисто-флорентинскимъ, то возникшимъ изъ соединенныхъ вліяній, флорентинскаго и перуджиновскаго. Неподготовленному наблюдателю это произведеніе едвали съ разу покажется работою Рафаэля. Съ одной стороны, мягкая и широковатая форма головъ слишкомъ расходится съ типами на его Увѣнчаніи Пр. Дѣвы, Обрученіи, и его фрескѣ въ ц. С. Северо и пр. съ другой стороны, твердые и ловкіе практическіе пріемы, также противорѣчатъ робкой обдѣлкѣ раннихъ Рафаэлевыхъ работъ, (напр. въ ц. С. Северо); но кромѣ того, самая композиція скорѣе показываетъ противъ, чѣмъ за Рафаэля. Психологически невѣроятно чтобы Рафаэль, находясь подъ впечатлѣніемъ могучихъ произведеній Леонарда, (и можетъ быть также Микельанджела), въ минуту сильнѣйшаго художественнаго внутренняго броженія, могъ добровольно подчиняться старобытному, принятому еще Гирландайями способу изображенія такого предмета, притомъ еще въ такое время, когда уже всюду проникла слава о Леонардовой Тайной Вечери и вѣроятно также до него дошли извѣстія объ этомъ твореніи и мож. б. эскизы. Даже если признать (весьма впрочемъ спорное) толкованіе надписи на верхнемъ краѣ одежды апостола Ѳомы:— R (a) PH (ael) VR (binus) MD et V, то это еще не доказываетъ чтобы надпись относилась ко всей картинѣ, а не къ этому только апостолу, голова котораго дѣйствительно прекрасна. Рафаэль въ другихъ случаяхъ не колебался выставлять свое имя на одеждахъ главныхъ фигуръ своихъ изображеній, напр. на хоругви въ Читà ди Кастелло, на Belle Tardinière, даже на ликѣ Бога-Отца.—Но есть еще другія, внѣшнія причины, по которымъ почти нельзя признать Рафаэля авторомъ этой картины. Въ 1505 г. Флоренція была богата туземными, отчасти первоклассными талантами, не допускавшими почти въ свою среду даже самыхъ знаменитыхъ иностранцевъ, не говоря, неизвѣстнаго совер-

большими работами въ Перуджіи, въ которыхъ пока только замѣтно общее вліяніе флорентинскаго искусства, — сказывающееся въ чистомъ, полномъ и ясномъ развитіи формъ, — и еще проглядываютъ многіе мотивы Перуджиновой школы.

Сперва здѣсь слѣдуетъ назвать картину, вѣроятно начатую еще прежде, но оконченную лишь въ эту пору, написанную Рафаэлемъ для женскаго монастыря С. Антоніо ди Падуа въ Перуджіи, нѣкогда принадлежавшая семьѣ Колонна въ Римѣ, и хранящаяся теперь въ королевск. дворцѣ въ Неаполѣ: — Б. Матерь съ Младенцемъ, на престолѣ тяжеловатаго архитектурнаго стиля и украшенномъ балдахиномъ. На ступеняхъ престола стоитъ маленькій Іоаннъ преклонясь предъ благословляющимъ Младенцемъ, одѣтымъ въ рубашечку (по желанію сестеръ), и котораго Б. Матерь тихо привлекаетъ къ своей груди. По сторонамъ святые Петръ и Екатерина, Павелъ и Доротея *). Въ люнетѣ надъ изображеніемъ, виденъ поясный ликъ Бога Отца и по сторонамъ Его, два поклоняющихся Ему ангела. Въ драпировкѣ здѣсь уже замѣтно больше свободы и широты, въ особенности на могучихъ ликахъ апостоловъ, мужскія головы полны достоинства; женскія чрезвычайно мягки и пріятны, особенно голова с. Екатерины необыкновенной привлекательности; оба младенца исполнены самой прелестнѣйшей дѣтской невинности. — Маленькія изображенія пределлы, въ настоящее время разнесены: 1 Христосъ на горѣ Элеонской, у г. С. Роджерса въ Лондонѣ; Несеніе креста, у г. Майлса въ Лейткортѣ близъ Бристоля; Плачъ женъ и учениковъ надъ умершимъ Спасителемъ, у г. Уайта въ Барронъ Гилль (въ Стеффордширѣ).

Двѣ другія картины помѣчены годомъ 1505. Одна изъ нихъ напрестольный образъ писанный для церкви Сервитовъ въ Перуджіи, теперь въ Бленгеймѣ (помѣстьѣ герцога Мельборо) въ Англіи: Б. Матерь съ Младенцемъ на престолѣ, Іоаннъ Кр. и с. Николай Барградскій по сторонамъ Ея; картина исполненная необыкновенной красоты и достоинства. При мечтательной задушевности Перуджиновой школы, здѣсь уже замѣтно стремленіе къ большей свободѣ и естественности, вытекающее изъ основательнаго изученія природы. Середнее изображеніе пределлы, представляющее проповѣдь Іоанна Кр. находится въ Боуд (помѣстьѣ маркиза Ландсауна). — Къ 1505

шенно — въ нихъ по крайней мѣрѣ виденъ молодой художникъ. Сверхъ того, немногіе мѣсяцы проведенные Рафаэлемъ во Флоренціи, имъ вѣрно употреблены были на что нибудь другое, но не на самостоятельное производство большихъ обстоятельныхъ размѣровъ, и которое исключительно должно было отнимать у него все время, и какое именно время, когда вдругъ передъ нимъ раскрылся цѣлый новый міръ художественныхъ произведеній, начиная съ фресокъ Мазаччіо до новѣйшихъ и прекрасныхъ работъ современныхъ ему мастеровъ. Наконецъ, если въ жизни этого художника была эпоха для воспринимыванія въ себя и разработыванія новыхъ впечатлѣній, то это именно этотъ періодъ. Между тѣмъ, дальнѣйшія изслѣдованія объ этой картинѣ непремѣнно принесутъ пользу для исторіи искусства, и какимъ бы ни оказался окончательный выводъ, онъ всѣми будетъ сочувственно принятъ. — По единогласному признанію знатоковъ, желаемый авторомъ выводъ нынѣ оказывается въ отрицательномъ смыслѣ. Наиболѣе вѣроятности, какъ замѣчаетъ Буркгардтъ, что эту картину писалъ Пинтурикіо. [illegible]

*) По мнѣнію Пассаванъ с. Розалія. Ту и другую святую обыкновенно изображаютъ съ розовымъ вѣнкомъ на головѣ, но с. Доротею иногда съ мечемъ, а с. Розалію обыкновенно въ монашеской одеждѣ. — (Прим. англ. изд.)

г. следует повидимому также отнести небольшую картину, такъ называемую Шетъ графа Тозп въ Брешіи, представляющую воскреснаго Господа въ терновомъ вѣнцѣ и благословляющимъ; превосходно выполненное и хорошо сохранившееся произведеніе.

Потомъ слѣдуетъ фресковое изображеніе довольно значительныхъ размѣровъ, въ люнетѣ одной часовни монастыря с. Северо въ Перуджіи. Въ серединѣ Спаситель, надъ нимъ Св. Духъ въ видѣ голубя, по сторонамъ два молодыхъ ангела; вверху надъ этой группою Богъ-Отецъ и два маленькихъ ангела; (эта часть картины значительно повреждена); по обѣимъ сторонамъ средней группы, но нѣсколько ниже, по три сидячихъ святыхъ. Эта необыкновенно величественная композиція намъ напоминаетъ поврежденную въ настоящее время, фреску Фра Бартоломмео въ п. с. Марія Нуова во Флоренціи, и въ тоже время ее можно назвать оригиналомъ къ изображенію Славы на верхней части знаменитаго Рафаэлева Диспута въ Ватиканѣ *). Святые, представлены съ большимъ достоинствомъ, І. Христосъ прекрасенъ и съ кроткимъ выраженіемъ; ангелы, особенно стоящій по лѣвую сторону Спасителя, съ сложенными на груди руками, чрезвычайно красивы и граціозны. Драпировка хотя и строго, но превосходно расположена широкими линіями и массами. Къ сожалѣнію, кромѣ сильно поврежденной верхней группы, вся эта картина вообще значительно пострадала. Подъ нею находится ниша, по обѣимъ сторонамъ которой послѣ смерти Рафаэля въ 1521 г. Перуджино написалъ по три святыхъ, свидѣтельствующихъ о горестномъ упадкѣ силъ пережившаго Рафаэля мастера.

§ 175. По окончаніи этихъ работъ, Рафаэль повидимому немедленно возвратился во Флоренцію и за исключеніемъ нѣсколькихъ поѣздокъ въ Болонью, Урбино и Перуджію, остался въ этомъ городѣ жить до половины 1508 года. Въ первыхъ работахъ, исполненныхъ имъ во время этого пребыванія во Флоренціи, замѣтны еще, какъ и слѣдуетъ ожидать, нѣкоторые отголоски Перуджиновской школы сколько въ концепціи, столько же и въ выполненіи; въ послѣдующихъ же произведеніяхъ главнымъ образомъ выказывается общее направленіе флорентинскихъ мастеровъ того времени.

Къ первымъ относятся: одно изъ самыхъ раннихъ изображеній (1506): Св. Семейство съ пальмою, нынѣ въ такъ назыв. Брейджватерской галереѣ въ Лондонѣ. Это круглая картина: Б. Матерь сидитъ подъ пальмовымъ деревомъ и держитъ на лонѣ Младенца которому, преклонивъ колѣни, с. Іосифъ подаетъ цвѣты. Фигура послѣдняго, надо полагать, или писана другою, менѣе искусною рукою, или же совершенно была записана. Вообще картина въ плохомъ состояніи.

Къ этому произведенію примыкаетъ такъ назыв. «Дѣва въ зелени», въ имп. вѣнской галереѣ. Здѣсь Б. Матерь представлена въ прелестномъ ландшафтѣ, передъ Нею стоитъ Младенецъ Іисусъ которое она поддерживаетъ обѣими руками, въ тоже время обращаясь ласковымъ взоромъ къ маленькому Іоанну, стоящему на колѣняхъ и поклоняющемуся Іисусу тростниковый крестъ. Кар-

*) Предметъ богословскій, написанный Рафаэлемъ въ Ватиканѣ, и обыкновенно называемый «Диспутомъ» (о с. Евхаристіи). — (Прим. англ. изд.).

тина исполнена нѣжной пріятности и миловидности и болѣе чѣмъ какая-нибудь другая, напоминаетъ—влiяніе Леонарда и въ выраженіи головъ, и формахъ младенцевъ, и даже глубокомъ и нѣсколько коричневомъ колоритѣ пейзажа.—Къ этой композиціи близко подходятъ двѣ другія картины. Одна изъ нихъ Мадонна дель Карделлино (съ щегленкомъ), въ Трибунѣ Уффиціи во Флоренціи. На этой картинѣ маленькій Іоаннъ подаетъ Мл. Іисусу щегленка, (отсюда и названіе картины). Фигура и лицо Б. Матери исполнены чистѣйшей красоты, все существо Ея дышитъ благодатнымъ миромъ. Маленькій Іоаннъ также необыкновенно нѣженъ, но въ Младенцѣ Іисусѣ, задача которую себѣ поставилъ художникъ, выразить въ дѣтскомъ лицѣ божественное величіе, ему не была подъ силу, вслѣдствіе чего и фигура и выраженіе нѣсколько натянуты и притворны. — Третья картина, такъ назыв. «Прекрасная садовница» (la belle jardinière), помѣч. 1507 г. въ Луврской галереѣ, принадлежитъ къ позднѣйшему періоду Рафаэлева пребыванія во Флоренціи, и по композиціи довольно близко подходитъ къ двумъ предыдущимъ, но въ ней уже не замѣтны упомянутые въ тѣхъ недостатки. Эта картина дышитъ пріятнѣйшей отрадою, прелестью и невинностью среди цвѣтущихъ растеній, какъ будто въ саду, сидитъ Б. Матерь; Мл. Іисусъ стоитъ передъ Нею, и съ боку маленькій Іоаннъ, съ дѣтскимъ благоговѣніемъ преклонивъ колѣни. Къ сожалѣнію картина чрезвычайно пострадала и сильно записана.—Древняя копія съ нея, принадлежавшая попеременно разнымъ владѣльцамъ, ошибкою принимаема была за оригиналъ, но по всей вѣроятности писана нидерландскимъ художникомъ.

Интересно прослѣдить ходъ Рафаэлева развитія по небольшимъ картинамъ, писаннымъ имъ во Флоренціи и представляющимъ полезныя изображенія Мадонны съ Мл. Іисусомъ на рукахъ. И здѣсь также первоначальныя произведенія запечатлѣны выраженіемъ самого нѣжнаго и глубокаго чувства, а въ послѣдующихъ преобладаетъ уже болѣе свободное и отрадное воззрѣніе на жизнь. Первая изъ этого ряда картинъ, Мадонна изъ дома Темпи (во Флоренціи), въ Мюнхенской пинакотикѣ. Б. Матерь съ нѣжностію прижимаетъ къ себѣ прильнувшаго къ Ней Младенца и какъ будто нашептываетъ ему слово любви. — На этой картинѣ Б. Матерь представлена стоя, на слѣдующихъ трехъ сидя, и Мл. Іисусъ, со взглядомъ обращеннымъ въ даль, сидя на Ея лонѣ и держась ручкою за вервій край Ея одежды. Самая робкая по отдѣлкѣ, маленькая картина (изъ Орлеанской галереи) находившаяся нѣсколько лѣтъ тому назадъ у антикваріи Нѣвенгёса въ Лондонѣ.—Этотъ же мотивъ дѣтской радости и материнской нѣжности, развитъ съ большей еще прелестью и ясною гармоніею въ Мадоннѣ изъ дома Колонна (въ Римѣ), произведеніи написанномъ хотя и легко но съ глубокимъ чувствомъ, и находящемся нынѣ въ Берл. музеѣ. — Третья, у графа Купера въ Пенсенджерѣ въ Англіи, помѣченная 1508 г. по смѣло-дѣтскому выраженію Мл. Іисуса почти переходитъ въ манерность; ликъ Б. Матери однако и здѣсь очень красивъ [1]). Къ этому позднѣйшему періоду пребыванія Рафаэля во Флоренціи

[1]) Другое прелестное изобр. Мадонны съ Пр. Младенцемъ въ томъ же собраніи, по мнѣнію Вагена нѣсколько древнѣе. (Kunstbl. 1857 г. стр. 206).

слѣдуетъ вѣроятно также отнести прекрасную композицію Мадонны съ гвоздичнымъ цвѣткомъ, оригиналъ которой потерянъ. Б. Матерь позаетъ сидящему на Ея колѣнѣ Младенцу гвоздичный цвѣтокъ, къ которому онъ съ дѣтской живостью протягиваетъ ручки; на заднемъ планѣ окно съ видомъ въ даль. У кавалера Камуччини находилась ученическая картина съ этимъ же сюжетомъ, а въ собраніи г. Мещина въ Базелѣ, можно видѣть отличное и какъ кажется свободное подражаніе, писанное вѣроятно рукою Сассоферрато.

Въ мюнхенской пинакотекѣ хранится одно изобр. Святаго Семейства большихъ размѣровъ, писанное вѣроятно около половины флорентійскаго періода. Въ композиціи этой картины обнаруживается особенное стараніе искусной группировки. На одной сторонѣ картины изображена Б. Матерь, стоя на колѣняхъ и нѣсколько нагнувшись впередъ, передъ Нею М. Іисусъ; на другой сторонѣ Елисавета, въ такомъ же положеніи, съ маленькимъ Іоанномъ; между обѣими женами стоитъ Іосифъ замыкая собою эту чисто пирамидальную группу. Однако не смотря на такое расчитанное расположеніе, придающее цѣлому нѣчто принужденное, и на другія стороны въ этой композиціи, обличающія отчасти незнакомство съ практическими пріемами, всетаки и въ этой также картинѣ мы видимъ обиліе прекрасныхъ отдѣльностей, и самое расположеніе оправдывается, покрайней мѣрѣ внутренно, пріятною игрою Младенцевъ которою любуются матери ихъ и Іосифъ, каждый по своему*).

Другое изобр. Святаго Семейства, съ поясными фигурами, въ Петербургскомъ эрмитажѣ, повидимому написано нѣсколько раньше судя потому, что въ лицѣ Іосифа, наклоненномъ надъ Младенцемъ, видно извѣстное стремленіе къ натуралистичности, незамѣтное уже въ такой степени въ позднѣйшихъ произведеніяхъ Рафаэля, и которое вѣроятно слѣдуетъ приписать вліянію его друга Фра Бартоломмео. — Въ оратеріи въ Эскоріалѣ есть одно изобр. Мадонны поддерживающей сидящаго на ягненкѣ Младенца, на котораго опираясь на посохъ смотритъ Іосифъ. Картина составлена по мотиву Леонарда но только подмалевана, и вѣроятно изъ числа не оконченныхъ работъ, оставленныхъ Рафаэлемъ въ Римѣ послѣ своего отъѣзда.

Одна изъ превосходнѣйшихъ картинъ позднѣйшей поры Рафаэля (около 1507 г.), святая Екатерина, находившаяся прежде въ галереѣ Альдобрандини въ Римѣ, нынѣ въ лондонской національной галереѣ. Великомученица представлена по поясъ, опираясь на колесо и со взоромъ восторженно обращеннымъ на озарающій ее небесный свѣтъ. Не многимъ только изъ самыхъ первыхъ мастеровъ удалось изобразить этотъ моментъ съ такою правдою, такъ живо и привлекательно.

---

*) Благодаря предпринятой въ дюссельдорфской галереѣ, такъ называемой — реставраціи, — стерты шесть головокъ ангеловъ въ облакахъ, которыя находились вверху надъ этой группою, такъ что вѣроятно правильное расположеніе картины не такъ рѣзко бросалось въ глаза.—Въ дворцѣ Корсини въ Римѣ есть одно Св. Семейство, приписываемое Фра Бартоломмео, представляющее почти совершенно эту же самую композицію но безъ с. Елисаветы, вслѣдствіе чего какъ-то непріятно разстроивается симметрія въ мюнхенской картинѣ группа. Безъ сомнѣнія первая идея этой композиціи принадлежитъ Рафаэлю и намъ кажется что картина во дворцѣ Корсини, судя по нѣсколько манерной въ ней отдѣлкѣ, писана не самимъ Бартоломмео, но скопирована однимъ изъ его учениковъ съ Рафаэлева произведенія.

Кромѣ этихъ изображеній, служившихъ болѣе для домашняго моленія, Рафаэль написалъ во Флоренціи еще двѣ напрестольныя картины бо́льшихъ размѣровъ. Одна изъ нихъ Мадонна ди Пешія (Мадонна дель бальдакино), въ галереѣ Питти во Флоренціи. Б. Матерь съ Младенцемъ на престолѣ, по сторонамъ Ея святые Петръ и Бруно, Антоній и Августинъ; два маленькихъ ангела у подножія престола держатъ пергаментный свитокъ съ нотами въ рукахъ; надъ престоломъ балдахинъ, занавѣсы котораго поддерживаютъ два парящихъ ангела. Эта картина не лишена извѣстной церковной торжественности, преимущественно относительно одѣяній святыхъ (ликъ с. Бруно напр. можно даже назвать грандіознымъ); — но во всемъ остальномъ здѣсь также преобладаетъ упомянутое нами выше натуралистическое направленіе Флорентинцевъ, и головы по большой части безъ внутренняго достоинства. Относительно колорита тѣла, эта картина очень напоминаетъ Фра Бартоломмео. Рафаэль оставилъ ее впрочемъ недоконченною во Флоренціи и въ послѣдствіи она была дописана съ цѣлью придать ей наружное сходство съ оконченнымъ произведеніемъ, въ такомъ видѣ она находится и теперь.

Второе напрестольное изображеніе, Положеніе въ Гробъ Спасителя, написанное Рафаэлемъ въ 1507 г. для ц. с. Франческо въ Перуджіи, теперь въ галереѣ Боргезе въ Римѣ. Картина раздѣлена на двѣ группы. Слѣва, занимая три четверти всего пространства, представлено какъ двое мужей съ большимъ напряженіемъ силъ несутъ къ гробу тѣло умершаго Спасителя, около котораго идутъ Марія Магдалина, Петръ и Іоаннъ съ разнообразными изъявленіями скорбнаго участія. Справа Б. Матерь падающая въ обморокъ и поддерживаемая святыми женами. Это первая картина въ которой Рафаэль представилъ историческій моментъ въ полномъ драматическомъ развитіи: но подобная задача превышала силы молодаго художника. Въ композиціи нѣтъ спокойствія, нѣтъ общаго эффекта, и движенія по большой части утрированы. Патетическое выраженіе, которымъ такъ сильно запечатлѣны лица нѣкоторыхъ изъ фигуръ, не у всѣхъ походитъ на внезапный порывъ внутренняго чувства *). За то дивной красоты исполнено тѣло Спасителя; здѣсь все, и благородство, и правильность формъ, и выраженіе глубокихъ страданій въ откинутой назадъ головѣ божественнаго страдальца, такъ что эту фигуру можно поставить на ряду съ величайшими мастерскими произведеніями искусства. Техническое выполненіе превосходно и строго. — Люнетъ съ изображеніемъ Бога - Отца воздѣвающимъ руки, среди ангеловъ, въ настоящее время помѣщено вверху надъ напрестольнымъ образомъ Орація Альфани (Рождествомъ Христовымъ) въ ц. с. Франческо въ Перуджіи. Изображенія пределлы хранятся въ ватиканской галереѣ. Это маленькія картины въ одинъ сѣрый тонъ, представляющія въ круглыхъ медальонахъ фигуры Вѣры, Надежды и Любви съ геніями по бокамъ; чрезвычайно милыя и изящныя композиціи, выполненныя легко и съ чувствомъ.

*) Руморъ (Ital. Forsch. III. 70) также не совсѣмъ удовлетворенъ этой картиною. Недостатки встрѣчаемые въ ней, слѣдуетъ отчасти приписать содержанію, составлявшему для Рафаэля предметъ еще новый, и не мало причинившій ему труда, какъ мы можемъ судить по значительному числу оставшихся послѣ его смерти рисунковъ и этыдовъ къ этой картинѣ. Рафаэлю въ ту пору было 24 года.

Третье напрестольное изображеніе значительныхъ размѣровъ, изъ пизанскаго собора, нѣсколько лѣтъ тому назадъ находилось въ собраніи Солли въ Лондонѣ *). — Взятіе на Небо Б. Матери, внизу отчасти на колѣняхъ, отчасти стоя окружаютъ гробъ Іоаннъ, Филиппъ, Павелъ и Францискъ. Композиція несомнѣнно относится къ флорентинской эпохѣ Рафаэля, но собственноручно имъ писаны только Іоаннъ, Францискъ и херувимы; остальное докончено вѣроятно Ридольфомъ Гирландайо.

Еще въ 1506 г. Рафаэль исполнилъ для герцога Урбинскаго другой образъ с. Георгія, весьма напоминающій прежнее маленькое изображеніе; здѣсь с. Георгій убиваетъ дракона копьемъ только, и царевна представлена не бѣгущею, но стоящею на колѣняхъ. Въ настоящее время этотъ образъ виситъ съ неугасимой лампадою въ петерб. эрмитажѣ у большаго портрета императора Александра.

Въ это же время возникло также самое раннее изображеніе миѳологическаго содержанія писанное Рафаэлемъ, и вѣроятно внушенное ему знаменитою античною группою въ Сіенскомъ соборномъ книгохранилищѣ, небольшая картина — Три граціи, — принадлежавшая лорду Додлей въ Лондонѣ, теперь у лорда Уорда тамъ же. Нѣжная миловидность въ выраженіи, нѣсколько сдающемъ на Перуджинову манеру, сливается здѣсь прелестнымъ образомъ съ весьма благородной и богатой обдѣлкою нагаго тѣла и привлекательно-простою группировкою. Всѣ три фигуры поставлены въ открытомъ пейзажѣ, каждая положивъ одну руку на плечо подруги и держа золотой шаръ въ другой рукѣ.

Въ заключеніе назовемъ нѣсколько портретовъ. Портретъ самаго Рафаэля въ собраніи собственноручныхъ портретовъ художниковъ во флорентинскихъ Уффиціяхъ; прекрасное, простое, и кроткое лицо, — въ полномъ смыслѣ зеркало души первыхъ произведеній этого мастера. — Портреты Анджела Доки, Флорентинца, любителя искусства, и его жены, въ дворцѣ Питти во Флоренціи; — тотъ и другой весьма мило и наивно схваченныя, но довольно еще жосткія и холодныя поясныя изображенія. Ихъ долго считали пропавшими, и только въ недавнее время открыли; до тѣхъ поръ портретомъ Маддалена Дони, слылъ превосходный женскій портретъ въ Трибунѣ Флорентинскихъ Уффиній, впрочемъ вполнѣ достойный названія Рафаэлева произведенія. — Поясные портреты двухъ монаховъ въ галереѣ флорент. академіи: оба въ профиль и написаны превосходно, строго и съ большимъ чувствомъ. — Портретъ молодаго человѣка изъ семьи Риччіо, теперь въ Мюнхенской пинакотекѣ (№ 577), также считается произведеніемъ Рафаэля, и по нѣсколько Перуджиновскому стилю, именно одною изъ раннихъ флорентинскихъ его работъ. Задній фонъ представляетъ здѣсь архитектоническій перспективный видъ.

---

*) Ср. Waagen, England. II. стр. 3.

Станцы Ватикана въ Римѣ.

§ 176. Около половины 1508 г., на 25-омъ году жизни, Рафаэль былъ вызванъ ко двору папы Юлія II въ Римъ для украшенія фресками парадныхъ покоевъ папскаго жилища въ Ватиканѣ. Многое изъ находившейся въ этихъ комнатахъ и залахъ росписи прежнихъ мастеровъ, теперь было уничтожено для очистки мѣста подъ работы болѣе знаменитаго художника, и оставлено было только небольшое число произведеній Содомы (о которомъ будетъ говорено далѣе) и Перуджино. Съ этихъ работъ начинается третій періодъ Рафаэлева развитія, тотъ именно періодъ въ который онъ достигъ до высочайшаго совершенства. Грандіозныя задачи, какія до толѣ ему не были еще прѣпоручаемы, внушили ему теперь сознаніе собственныхъ силъ; близость Микельанжела, начавшаго одновременно роспись Сикстинской часовни, въ немъ возбудила благородное соревнованіе, и міръ классической древности, раскрытый въ Римѣ болѣе чѣмъ въ другомъ мѣстѣ, сообщалъ его духу самое возвышенное направленіе. Обширность и разнообразіе работъ которыя поручены были Рафаэлю, принудили его собрать около себя множество художниковъ, помогавшихъ ему при выполненіи работъ, и подъ его руководствомъ старавшихся усвоить себѣ его манеру.

Въ это время, т. е. не за долго передъ тѣмъ какъ реформація вступила въ борьбу противъ папской власти, послѣдняя достигла высочайшей степени могущества; области и военныя силы папъ увеличились до небывалыхъ размѣровъ и нравственное ихъ вліяніе на христіанскіе народы стало безгранично. Прославленіе этого могущества, и духовнаго центра его, города Рима, вотъ что составляло задачу Рафаэлевыхъ картинъ въ Ватиканѣ. Ими расписаны стѣны и потолки въ трехъ покояхъ и одномъ большомъ залѣ, извѣстныхъ нынѣ подъ названіемъ «Рафаэлевыхъ станцъ». За каждую изъ большихъ стѣнныхъ фрескъ Рафаэль получилъ по 1200 золотыхъ скудъ, т. е. приблиз. 2000 піастровъ. — Всѣ эти картины фрески *) и расположеніе находящихся на сводчатыхъ потолкахъ въ упомянутыхъ трехъ комнатахъ, различное. На стѣнахъ, съ каждой стороны, помѣщено по одному большому изображенію оканчивающемуся вверху полукружіемъ: подъ ними внизу, идутъ одноцвѣтныя, сѣрыя цокольныя изображенія, содержащія намеки на предметы въ главныхъ картинахъ, соотвѣтствующіе опять ближайшимъ къ нимъ изображеніямъ на сводахъ. Между каждыми двумя стѣнами, приходилось по одному окну, что и принудило художника дать своимъ картинамъ особенное расположеніе. Въ большомъ залѣ изображенія иначе расположены. — Въ послѣдствіе времени когда папы перенесли свою резиденцію на Квириналъ, стали менѣе обращать вниманія на станцы, такъ что въ началѣ прошедшаго столѣтія, эти фрески оказались покрытыми слоемъ пыли а нижнія изображенія по большой части испорченными. Карло Маратта, достойный

*) Исключая двухъ аллегорич. фигуръ въ Константиновомъ залѣ. — (Прим. анг. перев.)

уваженія художникъ того времени тщательно очистилъ фрески и по возможности опять возстановилъ цокольныя изображенія. Слѣдовательно въ этихъ послѣднихъ многое писано рукою Маратта и даже имъ скомпоновано, и потому въ слѣдующемъ описаніи, мы не будемъ входить въ подробное изслѣдованіе этихъ вообще не важныхъ произведеній.

Надъ исполненіемъ изображеній въ станцахъ Рафаэль трудился въ продолженіи всего времени которое онъ провелъ въ Римѣ до самой могилы, и только послѣ его смерти они были окончены его учениками. Время исполненія этихъ работъ, не соотвѣтствуетъ порядку мѣстнаго ихъ расположенія. Мы разсмотримъ ихъ въ хронологическомъ порядкѣ *).

I. Камера делла Сеньятура.

Росписъ этой комнаты, первой которую Рафаэль украсилъ фресками въ Ватиканѣ, была окончена имъ въ 1511 г. Содержаніе картинъ обнимаетъ богословіе, поэзію, философію и юриспруденцію, т. е. изображеніе духовныхъ направленій, на которыхъ основана высшая жизнь человѣка. Онѣ состоятъ вкратцѣ изъ слѣдующихъ произведеній:

А. Росписи на потолкѣ.

Четыре круглыя изображенія (по срединѣ треугольныхъ полей свода), и между ними четыре картины продолговатой четырехъ-угольной формы **). На круглыхъ картинахъ олицетворены упомянутыя духовныя направленія въ аллегорическихъ женскихъ фигурахъ, полныхъ благородства и съ спокойной важностію сидящихъ на облакахъ. Всѣ онѣ охарактеризованы, не только различными символами, но также соотвѣтственными каждой, особенными положеніемъ, движеніемъ и выраженіемъ. По сторонамъ ихъ пространство наполнено красивыми геніями держащими доски съ надписями объясняющими каждое изображеніе. Фигура олицетворяющая поэзію отличается въ особенности красотою и выраженіемъ пріятной нѣги и тихаго яснаго вдохновенія.

Содержаніе четырехугольныхъ боковыхъ изображеній: 1) возлѣ Богословія, — грѣхопаденіе; весьма простая но чрезвычайно гармоническая композиція, можетъ быть даже самое прекраснѣйшее изо всѣхъ изображеній этого предмета; 2) возлѣ Поэзіи, — наказаніе Марзіаса; 3) возлѣ Философіи, —

*) Болѣе подробное описаніе этихъ фресокъ можно найти въ упомянутой уже прежде: Beschreibung des Stadt Rom, и у Passavant. Ср. также Bellori, Fuseli, Duppa и Quatremère de Quincy. Изъ фантастическихъ и ученыхъ „опытовъ" D'Hankerville, кажется изданъ былъ только одинъ, относящійся къ „Парнасу" (Поэзіи). См. Longhena, итал. переводъ Quatr. d. Quincy. Hist. de la Vie de Raphael, стр. 85. — (Прим. англ. изд.)

**) Послѣдніе переходятъ за ребра крестоваго свода и такимъ образомъ кажутся загнутыми, но обвинять въ этомъ Рафаэля нельзя, потому что ему здѣсь пришлось держаться распредѣленія потолка данного ему предшественникомъ, Соломономъ, изъ работы котораго притомъ оставались нѣкоторыя промежуточныя изображенія, аравески и пр.

женская фигура созерцающая земной глобусъ; 4) возлѣ Правовѣдѣнія, — судъ Соломоновъ. —*) Всѣ восемь картинъ писаны по золотому фону на подобіе мозаичнаго, и мѣстами, особенно нѣкоторыми особенностями тѣлеснаго цвѣта, (напр. зеленоватыми средними тонами) напоминаютъ ранніе періоды Рафаэлева развитія.

B. Стѣнныя изображенія.

Упомянутыя аллегорическія фигуры на потолкѣ нѣкоторымъ образомъ составляютъ заглавія къ большимъ изображеніямъ, близь ихъ находящимся на стѣнахъ. Они расположены въ слѣдующемъ порядкѣ:

1) «**Богословіе**,» (обыкновенно, но ошибочно назыв. «La Disputa del Sacramento,» споръ о св. Евхаристіи). Картина раздѣляется на двѣ главныя части. На верхней части представлена небесная слава, въ торжественной манерѣ старинныхъ мастеровъ. Въ срединѣ Спаситель съ распростертыми руками возсѣдаетъ на облакахъ; съ правой стороны, съ дивно-кроткимъ выраженіемъ глубокаго благоговѣнія передъ сыномъ, преклоняется Б. Матерь, слѣва отъ Него Іоаннъ Креститель. Вверху подъ І. Христомъ, поясный ликъ Бога-Отца, внизу С. Духъ въ видѣ голубя. Вокругъ этой группы полукружіемъ сидятъ праотцы, Апостолы и Святые, величественныя и полныя достоинства фигуры съ торжественно спокойными движеніями. Надъ ними, съ каждой стороны по три прекрасныхъ молодыхъ ангела; подъ ними, сонмъ ангельскихъ головъ, какъ-бы поддерживающихъ сидящихъ на облакахъ, и четыре маленькихъ ангела съ евангеліемъ по сторонамъ изобр. С. Духа въ видѣ голубя. — На нижней половинѣ картины представленъ соборъ знаменитѣйшихъ церковныхъ богослововъ. По среди ихъ на ступеняхъ возвышается престолъ съ дароносицею (въ знакъ таинственнаго присутствія во плоти на землѣ Искупителя). По обѣимъ сторонамъ престола, ближайшіе къ нему сидятъ четыре западныхъ учителя церкви, возлѣ и позади ихъ стоятъ разные другіе изъ знаменитѣйшихъ отцевъ церкви. На обоихъ крайнихъ концахъ этихъ группъ изображены мужи и юноши, толпящіеся чтобы присутствовать при откровеніи божественнаго таинства; нѣкоторые съ выраженіемъ восторженнаго благоговѣнія, другіе съ сомнѣніемъ и повидимому споря, или въ качествѣ сектантовъ. — Всѣ эти фигуры и преимущественно головы, запечатлѣны самой строгой, характеристической индивидуальностію, и оживлены тщательною отдѣлкою отдѣльностей. Эта тщательная, почти даже мелочная отдѣлка подробностей, придаетъ также этому произведенію отпечатокъ прежней эпохи, тогда какъ въ послѣдующихъ работахъ мастеръ все

*) Судя по остроумному объясненію Passavant (I. стр. 139 и с..) эти промежуточныя картины имѣютъ двоякое отношеніе, какъ къ предыдущему, такъ и къ слѣдующему круглому изобр. Такъ напр. Грѣхопаденіе (находясь между Юриспруденціею и Богословіемъ), напоминаетъ и Судъ и будущее Искупленіе, наказаніе Марсіаса есть, и торжество искусства, и символъ высшаго возрожденія (согласно [illegible] I. ст. 19); точно также фигура созерцающая глобусъ намекаетъ и на философію и на поэзію, наконецъ судъ Соломоновъ служитъ превосходною связью между мудростью и правосудіемъ.

болѣе и болѣе обращалъ вниманіе на общій эффектъ. Но строгій и торжественный стиль которымъ отличается верхняя часть изображенія, и наложенные золотомъ блики и пр. не слѣдуетъ непремѣнно приписывать слѣпому подражанію древнему способу изображенія, (какъ многіе утверждали), но скорѣе тому, что оно согласовалось съ таинственнымъ значеніемъ предмета и потому съ намѣреніемъ употреблено было художникомъ.

2) «Поэзія» (стѣна въ которой окно). Вверху Аполлонъ съ Музами поетъ лавровыми деревьями на высотахъ Парнаса; съ обѣихъ сторонъ къ нимъ примыкаютъ поэты древности и новѣйшей Италіи; подъ ними Гомеръ, вдохновенно читающій стихи, которые внимательно записываетъ юноша. Позади Гомера видны Виргилій и Данте. Къ низу, по обѣимъ сторонамъ отъ окна идутъ двѣ отдѣльныя группы: съ одной стороны Петрархъ, Сапфо, Коринна и другіе въ оживленной бесѣдѣ, съ другой стороны старикъ Пиндаръ говорящій съ увлеченіемъ, Горацій и другой поэтъ слушающій его съ глубокимъ вниманіемъ. Такимъ образомъ повидимому въ этихъ нижнихъ группахъ представлена лирическая поэзія (въ ея различныхъ отрасляхъ), тогда какъ вверху мы видимъ эпическихъ поэтовъ. — Композиція превосходно расположена: отдѣльныя группы изъ которыхъ она составлена, вполнѣ гармонируя между собою, сливаются легко и безъ принужденности въ одно цѣлое. Она носитъ на себѣ весьма отрадный и привлекательный характеръ, соотвѣтствующій поэтической жизни Италіи современной художнику, и содержитъ въ себѣ множество нѣжныхъ и благородныхъ мотивовъ. Нѣкоторыя фигуры между тѣмъ менѣе замѣчательны, напр. главное лицо, Аполлонъ, въ серединѣ даже довольно не красивъ *); потомъ обѣ сидящія по сторонамъ его музы, можетъ быть слишкомъ изысканно симметричны. По своему стилю это произведеніе составляетъ переходъ къ такъ называемымъ, —болѣе величественнымъ, композиціямъ этого мастера, въ числѣ которыхъ слѣдующая стѣнная фреска считается первою.

3) «Философія,» извѣстная подъ названіемъ «Аѳинской школы». Картина представляетъ обширный портикъ въ высокомъ стилѣ Браманте, и въ немъ большое собраніе учителей философскихъ наукъ съ своими учениками. Лѣстница изъ нѣсколькихъ ступеней отдѣляетъ залою, болѣе возвышенную часть пространства съ стоящими въ ней группами отъ переднихъ группъ. Первыя представляютъ высшую школу философіи. Въ серединѣ стоятъ рядомъ, Платонъ и Аристотель какъ будто разсуждая о своихъ ученіяхъ. Платонъ, какъ представитель умозрительной философіи, поднятою правою рукою указываетъ вверхъ; Аристотель, протянутою правою же рукою внизъ на землю, какъ на источника его практической философіи. По сторонамъ ихъ, въ глубь изображенія тянется двойной хоръ внимательныхъ слушателей. Около нихъ съ одной стороны стоитъ Сократъ, вокругъ него нѣсколько слушателей, которымъ онъ по порядку (по пальцамъ) излагаетъ свои положенія и выводы. На другой сторонѣ, нѣсколько человѣкъ въ различныхъ положеніяхъ заняты бесѣдою или изслѣдованіями. На переднемъ планѣ, по обѣимъ сторо

*) Вѣроятно вслѣдствіе какихъ-нибудь посторонннихъ соображеній, благодаря которыхъ также прежняя лара, превращена въ скрипку.

намъ, отдѣльныя группы заняты ариѳметикою и геометріею съ ихъ отраслями. Представителемъ ариѳметики является на лѣвой сторонѣ Пиѳагоръ, онъ пишетъ на колѣнѣ окруженный философами, учениками и послѣдователями, (въ томъ числѣ одинъ съ нотной таблицею). На противоположной правой сторонѣ Архимедъ (или Евклидъ), чертитъ геометрическую фигуру на доскѣ лежащей на полу. Нѣсколько учениковъ слѣдятъ за его работою; различныя степени пониманія чрезвычайно мѣтко выражены на лицахъ ихъ. Зороастръ и Птолемей, съ небеснымъ и земнымъ глобусами, въ качествѣ представителей астрономіи и географіи, стоятъ возлѣ этой группы. Между обѣими, на ступеняхъ лѣстницы, лежитъ отдѣльно циникъ Діогенъ; пожилой мужъ отводитъ отъ него юношу, указывая на учителей высшей философіи. Возлѣ группы Архимеда, на самомъ краю изображенія, самъ Рафаэль съ своимъ учителемъ вступаютъ въ портикъ; Архимедъ, портретъ Рафаэлева дяди Браманте *). — Вся картина вполнѣ мастерски скомпонована. Группы Платона и Аристотеля съ хоромъ учениковъ, полны важности и безо всякой принужденности или натянутости; по сторонамъ и далѣе въ глубь, въ расположеніи группъ выказывается больше свободы и болѣе разнообразности, но всетаки съ полнымъ соблюденіемъ единства въ общемъ. Стиль свободный и величественный, во всемъ замѣтно стремленіе къ живописному общему эффекту, вполнѣ достигнутому художникомъ. Рисунокъ, сколько въ нагихъ частяхъ, столько же и въ драпировкѣ, обличаетъ самое благородное чувство красоты; въ особенности группу юношей собравшихся вокругъ Архимеда, можно отнести къ наиболѣе привлекательнымъ и живымъ твореніямъ Рафаэля.

4) «Юриспруденція» (стѣна съ окномъ). Изображенія находящіяся на этой стѣнѣ раздѣлены на три отдѣльныхъ предмета. Надъ окномъ, окруженныя дугою свода, представлены три сидящія женскія фигуры, олицетворяющія Мудрость (или благоразуміе), Силу и Умѣренность, т. е. добродѣтели, безъ которыхъ наука о правѣ не приложима въ жизни. Мудрость занимаетъ мѣсто въ серединѣ повыше обѣихъ другихъ добродѣтелей; спереди у ней молодое лицо, съ зади старческое, (для означенія ея способности видѣть будущее и прошедшее); передъ юнымъ ея лицомъ геній держитъ зеркало, другой передъ старческимъ лицомъ факелъ. Сила олицетворена женскою фигурою одѣтою въ латы съ смѣлой осанкою, дубовой вѣтьвью въ рукѣ и въ сопровожденіи льва **). Умѣренность изображена съ уздою въ рукахъ. По сторонамъ этихъ изображеній также помѣщены геніи для наполненія пространства; прелестныя и благородныя фигуры, изъ которыхъ обѣ крайнія, хотя полныя прекраснаго движенія, можетъ быть нѣсколько нарушаютъ спокойствіе требуемое отъ подобныхъ аллегорическихъ существъ. Съ боковъ собственно у окна, изображена наука правовѣдѣнія съ ея раздѣленіемъ на духовное и гражданское право. На болѣе широкой стѣнѣ (подъ изобр. Умѣренности) представленъ Григорій XI на папскомъ престолѣ, вручающій де-

---

*) Браманте былъ родомъ изъ Урбаніи (называвшейся прежде Кастель Дуранте), близъ Урбино, но не родственникъ Рафаэлю. См. Pungileone, Elogio storico di Raff. стр. 114. (Пр. англ. изд.).

**) По видимому подражаніе аллег. изображенія Силы на фрескахъ въ Камбіо въ Перуджіи.

креталіи Консисторскому адвокату. Папа, (портретъ Юлія II), и вообще окружающія его лица, всѣ сняты съ тогдашнихъ придворныхъ и сплошь превосходятъ, полныя жизни и характера головы. — На узкой части стѣны, (подъ фигурою олицетворяющею Силу), представленъ императоръ Юстиніанъ, вручающій Трибоніану Римское право. Эта картина менѣе важна.

Такимъ образомъ, весь циклъ этихъ изображеній существенно относится къ области мысли: задачею художника было, представить въ картинахъ рядъ болѣе или менѣе отвлеченныхъ понятій, и облечь невещественное въ тѣлесный образъ. Еще раньше, во время Джіотто и его послѣдователей, въ искусствѣ были сдѣланы подобнаго рода попытки. Разсмотримъ теперь средства которыя употребилъ для выполненія столь трудной задачи художникъ, стоявшій въ главѣ искусства, и результаты которые имъ были добыты.

На трехъ первыхъ стѣнныхъ фрескахъ намъ представляется чрезвычайно удачный мотивъ, именно, — торжественное собраніе лицъ, наиболѣе прославившихся на томъ либо другомъ изъ изображенныхъ поприщей умственной дѣятельности. Они соединены вмѣстѣ (какъ въ «Тріумфахъ» у Петрарки), безъ отношенія къ вѣку когда они жили, и единственно по духовному ихъ сродству и общему стремленію къ высшей цѣли, и притомъ такъ, что ихъ удобно можно раздѣлить на отдѣльныя группы, смотря по различной степени важности каждаго изъ нихъ. Но въ изображеніи нуженъ былъ — центръ, опредѣлявшій цѣль дѣятельности представленныхъ лицъ.

На фрескѣ изображающей «Богословіе» этотъ центръ, собственно говоря, престолъ съ выставленною на немъ дарохранницею, этимъ, согласно церковному обряду, непзмѣннымъ символомъ искупленія. Дарохранница сама по себѣ христіанскому зрителю указываетъ цѣль, для которой здѣсь собрались богословы. Но этотъ предметъ всетаки неболѣе какъ символъ, непонятный для чувства и мысли, и вотъ почему вверху изображена Небесная Слава съ Искупителемъ, пророками и свидѣтелями Его посланія. Такимъ образомъ картина непосредственно дѣйствуетъ на зрителя, и при нѣкоторомъ знакомствѣ съ предметами христіанской миѳологіи; *) не представляетъ уже ничего непонятнаго. Относительно общаго эффекта, можно винить художника, не въ томъ — что онъ раздѣлилъ композицію на двѣ части, — но что ни одна изъ нихъ не преобладаетъ своею массою, не составляетъ, собственно говоря, главнаго содержанія.

На фрескѣ изображающей «Поэзію», фигуры Аполлона и Музъ, принадлежащія къ извѣстной всѣмъ области миѳовъ, совершенно достаточны для объясненія содержанія картины. Къ Аполлону и музамъ, представляющимъ нѣкоторымъ образомъ хозяевъ Парнасса, собрались въ гости поэты для пріятной и дружеской бесѣды, такъ что здѣсь мы видимъ вполнѣ округленное цѣлое, удовлетворяющее одинаково и мысль и чувственный глазъ зрителя. Эту картину можно сравнить съ нѣжною и свѣтлою поэмою, сразу понятною для зрителя, но постепенно дающею уразумѣть свое сокровенное значеніе.

*) Выраженія „христіанская миѳологія", употребляется иногда протестанскими писателями въ примѣненіи къ монашескимъ легендамъ. (Прим. англ. изд.)

Въ изображеніи «Философіи» напротивъ, мы почти не находимъ никакого прямаго указанія. Въ немъ нѣтъ ни аллегорическихъ, ни поэтическихъ фигуръ, могущихъ намъ объяснить, для какой особенной цѣли собрались тутъ изображенныя лица, въ особенности занимающія возвышеніе на картинѣ. *) (Статуя Аполлона и Минервы стоящія по бокамъ въ нишахъ, намъ ничего не объясняютъ). Высшее значеніе происходящаго передъ нами дѣйствія ускользаетъ отъ нашего чувства, и мы принуждены обратиться за объясненіемъ къ прозаическому разуму. Искусство художника здѣсь выказывается, не въ общемъ поэтическомъ эффектѣ, а скорѣе въ нѣсколько однообразномъ но величественномъ, и безукоризненномъ группировании и расположеніи по пространству фигуръ, чѣмъ самъ по себѣ уже вполнѣ удовлетворяется глазъ зрителя. Говорятъ будто Рафаэль затруднялся заданнымъ предметомъ, лишеннымъ нѣкоторымъ образомъ драматическаго интереса. Но какъ бы то ни было, мы видѣли уже (стр. 209), что въ росписи въ испанской часовнѣ во Флоренціи, предметъ весьма сродственный этому по содержанію, не смотря на свое внѣшнее несовершенство, способенъ производить неравненно большее впечатлѣніе на чувство и мысль, — покрайней мѣрѣ на сколько это возможно въ аллегоріи.

При изображеніи «Юриспруденціи», невыгодное расположеніе окна, оставлявшаго на одной сторонѣ стѣны свободною лишь узкую полосу, повидимому было причиною раздѣленія композиціи на три части. Вслѣдствіе этихъ внѣшнихъ условій, художникъ вѣроятно для верхней картины предпочелъ аллегорическій способъ изображенія, дозволяющій помощью немногихъ фигуръ выразить нѣсколько понятій.

II. Станца д'Элиодоро.

Фрески въ этой комнатѣ, прозванной Элиодоровой по главному изображенію въ ней, повидимому были исполнены вслѣдъ за предыдущими, (начиная съ 1512 г.). Четыре отдѣленія на потолкѣ, соотвѣтствуютъ трехугольнымъ полямъ крестоваго свода, и представляютъ собою украшеніе на подобіе обоевъ съ фигурами. Въ нихъ представлены ветхозавѣтные предметы заключающіе въ себѣ обѣтованіе Господа пророкамъ, (безъ сомнѣнія въ примѣненіи къ могуществу церкви, — какъ въ древнехристіанской символикѣ.)

1) Богъ обѣщающій Аврааму многочисленное потомство, (или по другому изъясненію: Ной съ семействомъ передъ Іеговою).

2) Жертвоприношеніе Исаака.

3) Исаакъ видящій во снѣ небесную лѣстницу.

---

*) Въ доказательство что мнѣніе наше не лишено основанія, мы можемъ указать на различныя превратныя изъясненія этого изображенія, появившіяся и на гравюрахъ и въ сочиненіяхъ, даже вскорѣ послѣ кончины художника, и судя по нимъ, многіе въ этой картинѣ находили намеки на христіанскую религію. См. Bescher, der Stadt Rom. I. II. кн. I. стр. 336. Прим.

4) Моисей передъ Господомъ въ горящемъ кустѣ.

Это простыя, величавыя композиціи о колоритѣ которыхъ однако трудно судить, потому что къ сожалѣнію краски отъ сырости значительно пострадали.

Предметомъ четырехъ большихъ стѣнныхъ фрескъ служитъ божественный покровъ надъ Церковью, проявляющійся въ огражденіи ея отъ враговъ и чудесномъ подтвержденіи ея ученія, — и именно съ особеннымъ примѣненіемъ къ церковно-политическимъ обстоятельствамъ того времени когда возникли эти произведенія.

1) Изгнаніе Иліодора изъ Іерусалимскаго храма,—представленъ моментъ когда этотъ вельможа ассійскаго царя Селевка, по приказанію послѣдняго готовился унести сокровища изъ храма (II Маккав. 3.) Это изображеніе намекаетъ на избавленіе церковныхъ областей отъ враговъ папскаго престола при Юліи II, и сохраненіе послѣднимъ церковнаго имущества; въ обширнѣйшемъ смыслѣ оно знаменуетъ покровъ божескій надъ внѣшними отношеніями церкви. — Передъ нами внутренность храма, на заднемъ планѣ виденъ престолъ передъ которымъ, повергнутый на колѣни, лежитъ первосвященникъ, молясь объ отвращеніи напасти постигшей храмъ; его окружаетъ народъ; юноши проворно взлѣзаютъ на подножіе столпа чтобы лучше видѣть священнодѣйствіе. На переднемъ планѣ, справа отъ зрителя, Иліодоръ и его служители, собиравшіеся похитить сокровища. Иліодоръ лежитъ пораженный на землѣ подъ копытами коня на которомъ сидитъ мужъ одѣтый въ золотую броню, два юноши по сторонамъ его, несутся съ лозами въ рукахъ чтобъ наказать святотатцевъ. Эта группа исполнена дивно-поэтической силы; точно молнія божескаго гнѣва поражающая злоумышленниковъ. На противоположной сторонѣ, прекрасно оживленная, густая группа женщинъ и дѣтей, выражающихъ недоумѣніе и ужасъ. Возлѣ нихъ на креслѣ вносятъ въ храмъ папу Юлія II, его присутствіе намекаетъ на отношеніе чудеснаго событія къ обстоятельствамъ того времени. Въ этой картинѣ развертывается самымъ замысловатымъ образомъ обширное дѣйствіе съ его началомъ и послѣдствіями; здѣсь превосходно передамъ сильно оживленный и быстро промелькающій моментъ. Этому впечатлѣнію однако мѣшаетъ безучастное спокойствіе группы съ папою; хотѣлось бы чтобы эти фигуры также принимали личное, но не одно лишь внѣшнее участіе въ происходящемъ дѣйствіи. Въ отдѣльности фигуры отличаются неподражаемою естественностію и прелестью формъ и движеній, въ цѣломъ, это полная величественной свободы композиція, расчитанная на общій эффектъ, хотя и не все въ ней писано собственноручно самимъ мастеромъ.

2) Месса въ Больсенѣ (стѣна съ окномъ). Изображеніе чуда совершившагося въ 1263 г. при служеніи обѣдни священникомъ сомнѣвавшимся въ пресуществленіи, при чемъ на освященныхъ имъ дарахъ внезапно выступила кровь, вслѣдствіе чего онъ убѣдился въ истинѣ этого догмата. Въ предъидущемъ изображеніи представленъ былъ божественный покровъ надъ церковью въ отношеніи къ внѣшнимъ обстоятельствамъ того вѣка, здѣсь мы видимъ ея внутреннее огражденіе отъ скептиковъ и еретиковъ, и непогрѣшительность ученія римской церкви; — вѣроятно также въ примѣненіи къ об-

стоятельствамъ тогдашняго вѣка и къ броженію умовъ предвѣщавшему близкое начало реформаціи. Отношеніе чуда къ лицамъ того времени, выражено хотя просто по мастерски и вполнѣ удовлетворительно. Надъ окномъ изображенъ престолъ на клиросѣ, передъ нимъ коленопреклоненный священникъ, разсматривающій выступившую на дарахъ кровь съ выраженіемъ смущенія, удивленія и стыда. Позади его клиросники со свѣчами въ рукахъ. По другую сторону престола у налоя и на колѣняхъ, стоитъ молясь Юлій II, взоръ его съ твердостію и полнымъ убѣжденіемъ устремленъ на происходящее чудо. По обѣимъ сторонамъ окна, представлены ступени ведущія внизъ. На той сторонѣ гдѣ священникъ, толпится народъ съ разнообразнымъ выраженіемъ удивленія; у самой лѣстницы женщины и дѣти со вниманіемъ устремляютъ взоръ на совершаемое чудо. На противоположной сторонѣ, позади папы, коленопреклоненные кардиналы и прелаты различнымъ образомъ изъявляютъ свои впечатлѣнія, впереди лѣсницы стоитъ часть папской гвардіи изъ швейцарцевъ. Кромѣ превосходной и вполнѣ законченной композиціи, это изображеніе замѣчательно еще чрезвычайно удачною характеристикою. Приличное полобострастіе духовныхъ сановниковъ, мужиковатая сила въ фигурахъ швейцарскихъ тѣлохранителей, разнообразныя изъявленія участія на лицахъ простаго народа, но преимущественно, въ высшей степени предестное, пламенное выраженіе мальчиковъ и юношей—клиросниковъ, смотрящихъ изъ-за оградныхъ перилъ клироса,—все это самымъ отраднымъ и естественнымъ образомъ смыкается съ двумя главными лицами въ изображеніи. Въ техническомъ выполненіи этой картины хвалятъ въ особенности колоритъ, и въ этомъ отношеніи многіе ставятъ Рафаэля наряду съ мастерами венеціанской школы; но при всей теплотѣ, колоритъ мѣстами суховатъ, такъ что почти напоминаетъ обойныя работы; потомъ въ немъ уже проглядываетъ до извѣстной степени пренебреженіе отдѣлкою деталей, которое съ этихъ поръ все болѣе и болѣе становится замѣтнымъ во фрескахъ ватиканскихъ станцъ. *)

Отчасти такое явленіе можно объяснить тѣмъ, что при исполненіи послѣнеупомянутыхъ работъ, Рафаэль пріобрѣлъ уже значительную художественную свободу, и вслѣдствіе этого, какъ часто бываетъ, легко пренебрегалъ внѣшними средствами, но кромѣ того здѣсь присоединилось одно обстоятельство, отвлекавшее Рафаэля отъ работъ въ ватиканскихъ станцахъ, которымъ онъ посвятилъ все свое усердіе въ первые годы пребыванія въ Римѣ. Изображеніе Мессы въ Больсенѣ была окончена въ 1512 г.; въ 1513 г. умеръ Юлій II и его замѣнилъ Левъ X, государь обладавшій тонкимъ и образованнымъ вкусомъ, но вообщемому болѣе любившій выказывать блескъ и пышность, чѣмъ слѣдить за выполненіемъ отдѣльныхъ произведеній. Съ этой поры молодой художникъ принужденъ былъ посвятить свое время различнаго рода заказамъ, такъ что работы въ станцахъ постепенно отодвигались на

*) Это мнѣніе вѣроятно принадлежитъ только автору. Высокіе авторитеты по крайней мѣрѣ согласны въ томъ, что дѣйствительно всѣ обширныя изображенія этой станцы представляютъ примѣры прекраснѣйшихъ фресковыхъ работъ, коими можетъ гордиться искусство. Въ Тиціановыхъ фрескахъ въ Падуѣ колоритъ менѣе богатъ и эффектенъ, чѣмъ въ Больсенской мессѣ. (Прим. англ. изд.)

задній планъ, выполненіе многихъ работъ ему приходилось предоставлять ученикамъ; многое другое, при самой композиціи еще, исполняемо было съ необыкновенной небрежностью.—При всемъ томъ, первыя три фрески, исполненныя Рафаэлемъ въ станцахъ при Львѣ X, принадлежатъ еще къ замѣчательнѣйшимъ произведеніямъ его кисти. Двѣ изъ нихъ занимаютъ обѣ остальныя стѣны въ станцѣ Илліодора.

3) Избавленіе апостола Петра изъ темницы Прода. (Вверху и по обѣимъ сторонамъ окна). Изображеніе раздѣляется на три части содержащія разныя моменты этого событія. Надъ окномъ, сквозь рѣшетку видна внутренность темницы, въ которой ангелъ будитъ спящаго между воинами апостола. Справа отъ окна, ангелъ ведетъ его среди стражей по лѣстницѣ вверхъ. Въ этихъ двухъ сценахъ, отличающихся прекраснымъ расположеніемъ, фигуры освѣщены свѣтомъ исходящимъ отъ ангела. Слѣва отъ окна стражи просыпаются, группа освѣщена свѣтомъ отъ луны и свѣточей. Эта картина извѣстна именно по художественному и эффектному освѣщенію, и какъ говорятъ, заключаетъ намекъ на плѣнъ Льва X, изъ котораго этотъ папа избавился только за годъ до своего избранія.

4) Аттила въ главѣ своихъ полчищъ, останавливаемый увѣщаніями папы Льва I и грознымъ явленіемъ апостоловъ Петра и Павла отъ враждебнаго нашествія на Римъ. Картина эта новидимому содержитъ намекъ на изгнаніе изъ Италіи французовъ, совершившееся при Львѣ X помощію швейцарскаго войска. Папа съ своею свитою занимаетъ одну сторону изображенія; онъ представленъ съ чертами лица Льва X, а провожатые его въ костюмахъ тогдашняго времени. Надъ ними на воздухѣ несутся съ мечами въ рукахъ оба первоверховныхъ апостола. Аттила съ ужасомъ смотритъ вверхъ на явленіе, войско его въ дикомъ смятеніи и готово обратиться назадъ. Съ одной стороны, въ полчищахъ гунновъ, мы видимъ смѣлыхъ и полныхъ движенія всадниковъ; съ другой стороны, въ папской группѣ, такое невозмутимое спокойствіе что фигуры просто слывутъ на портреты. Въ выполненіи этой картины есть нѣкоторыя замѣчательныя красоты, но при томъ также многое манерно и слабо.

III. Станца дель инчендіо.

Потолокъ этой комнаты украшенъ четырьмя круглыми изображеніями, въ которыхъ представлены Богъ-Отецъ и Іисусъ Христосъ въ славѣ. Это остатки отъ работъ Перуджина.

Стѣнныя фрески, исполненныя около 1515 г. содержатъ событія изъ жизни Льва III и Льва IV. Предметы эти выбраны вѣроятно по тождественности именъ этихъ папъ съ Львомъ X, и согласно общему всѣмъ станцамъ плану, расчитаны, какъ выше было сказано, къ прославленію папскаго могущества. Самые замѣчательные между ними слѣдующіе:

1) Пожаръ въ Борго, предмѣстьѣ присоединенномъ къ Риму Львомъ IV) потушаемый этимъ папою крестнымъ знаменіемъ. На заднемъ планѣ притворъ стараго храма с. Петра, въ немъ папа съ духовенствомъ, на ступе-

нихъ, народъ спасшійся отъ пожара и умоляющій о помощи. По обѣимъ сторонамъ на переднемъ планѣ горящіе дома. Изъ одного дома на лѣвой сторонѣ бѣгутъ жители, побольшой части нагіе, стараясь о собственномъ спасеніи, но еще болѣе о спасеніи своихъ семействъ; направо мужчины заняты тушеніемъ огня, женщины приносятъ сосуды съ водою. Въ серединѣ тѣснится отъ страха группа женщинъ и дѣтей умоляя папу о помощи. Въ этой картинѣ мы видимъ множество прекрасныхъ и благородныхъ фигуръ, оживленныхъ разнообразными страстями, и представлявшихъ художнику самое широкое поле съ полной свободою удовлетворять своему чувству къ величаво прелестнымъ формамъ, безъ ущерба интересу самаго предмета; хотя съ другой стороны, по общему замыслу картины, главное дѣйствіе отодвинуто назадъ и теряетъ свое прямое значеніе для зрителя. Въ высшей степени прекрасны фигуры двухъ молодыхъ женщинъ съ кувшинами, и платья которыхъ развѣваемы вихремъ широкими складками; за то въ нагихъ фигурахъ на противоположной сторонѣ, какъ ни прекрасно скомпонована главная группа, — замѣтно извѣстное стараніе выказать свое мастерское знаніе формъ, или можетъ быть, выставить нѣчто равное могучимъ фигурамъ Микельанджела; но это стараніе нѣсколько охлаждаетъ впечатлѣніе производимое этой картиною на зрителя. Къ этому надо однако прибавить, что именно въ этой части картины колоритъ весьма неудовлетворителенъ, (тѣни на тѣлѣ напр. имѣютъ непріятный черный цвѣтъ), и вообще вездѣ въ значительной степени обнаруживается сотрудничество ученическихъ рукъ.

Другія изображенія въ этой станцѣ, въ отношеніи къ композиціи менѣе важны:

2) Побѣда надъ Сарацинами при Остіи, послѣ высадки ихъ въ Италію при Львѣ IV. Это фресковое изображеніе выполнено не Рафаэлемъ.

3) Произнесеніе Львомъ III клятвы для оправданія себя отъ преступленія въ которомъ его передъ Карломъ великимъ обвиняли его противники; (какъ папа онъ не былъ подсуденъ земному судилищу).

4) Вѣнчаніе на царство Карла великаго Львомъ III. (Свѣтская власть исходящая отъ духовной). Въ этомъ изображеніи очень много исполненныхъ жизни портретовъ, обличающихъ кисть самого мастера.

IV. Сала ди Костантино.

Главныя картины этого большаго зала, крытаго плоскимъ потолкомъ, расположены въ видѣ висячихъ обоевъ, между коими помѣщены изображенія святыхъ папъ и аллегорическія женскія фигуры. Содержаніе ихъ, сцены изъ жизни царя Константина въ которыхъ этотъ государь представленъ какъ поборникъ церкви и основатель ея свѣтскаго могущества.

Эти работы были выполнены уже по смерти Рафаэля по его рисункамъ и подъ руководствомъ Джіулію Романо. Намѣреніе Рафаэля, какъ говорятъ было, расписать этотъ залъ не фресковыми, но масляными картинами, (при чемъ ему легче бы было поправлять работы своихъ учениковъ), и дѣйстви-

телью двѣ изъ аллегорическихъ фигуръ «Правосудіе» (Justitia) и «Благость» (Comitas) писаны масляными красками. Вѣроятно онѣ были начаты еще при его жизни въ видѣ опыта, и докончены уже послѣ по его картонамъ; покрайней мѣрѣ въ нихъ еще замѣтно благородство Рафаэлевой манеры въ особенности въ головахъ. (Для остальныхъ фигуръ и изображеній изъ, повидимому не пользовались никакими образцами Рафаэлевой руки). Въ послѣдствіи, при исполненіи прочихъ изображеній, обратились опять къ удобнѣйшей для подобныхъ работъ фресковой живописи.

Главное произведеніе въ этомъ залѣ — побѣда Константина надъ Максентіемъ при мильвійскомъ мостѣ подъ Римомъ. Оно выполнено Джіуліо Романо и его учениками по рисунку Рафаэля (съ нѣкоторыми только незначительными пропусками), такъ что эту композицію положительно можно считать за произведеніе Рафаэля, — и притомъ изъ числа самыхъ замѣчательныхъ *). Выбранъ рѣшительный моментъ побѣды; побѣжденные оттѣснены къ берегамъ Тибра. Въ серединѣ, въ главѣ своего войска скачетъ императоръ чрезъ тѣла наложенныхъ враговъ, надъ его головою парятъ Викторіи. Онъ поднялъ для удара копье на Максентія борющагося съ волнами Тибра. Справа и нѣсколько въ глубь картины, представлена послѣдняя борьба на берегу противъ тѣхъ которые ищутъ спасенія на лодкахъ. Еще дальше видны бѣгущіе, преслѣдуемые по мосту. На лѣвой сторонѣ еще кипитъ бой; тамъ въ различныхъ группахъ представлены, ярость побѣдителей и отчаянное противоборство остатка сопротивляющихся имъ непріятелей. Такимъ образомъ, въ этомъ дикомъ хаосѣ фигуръ, раздѣляющемся на разныя группы въ которыхъ наглядно отмѣчены всѣ отдѣльные моменты сраженія, незамѣтно глазъ направляется на главный выдающійся пунктъ, на центръ всего изображенія—бой; побѣдители и побѣжденные, все это сливается въ одно цѣлое, полное превосходнаго драматическаго движенія, и производящее на умъ, когда всмотришься въ обиліе фигуръ, впечатлѣніе истино грандіозное. Не менѣе замѣчательны также жизнь и энергія, которыми проникнуты всѣ фигуры, и уморасчитанное сочетаніе ихъ въ одно трагическое общее дѣйствіе. Многимъ позднѣйшимъ художникамъ эта картина послужила образцомъ для подобнаго рода изображеній, но ни одно не производитъ такого поэтическаго впечатлѣнія.—Выполненіе смѣлое и здравое, въ свойственной Джіуліо Романо нѣсколько жесткой и рѣзкой манерѣ, которая однако здѣсь, въ такой бурнооживленной сценѣ, не служитъ въ ущербъ общему.

Другія изображенія въ этомъ залѣ уступаютъ въ достоинствѣ вышеописанной картинѣ, отчасти потому, что самыя композиціи въ началѣ уже не были такъ удачны, отчасти что въ нихъ были сдѣланы некстати, и даже дерзкія измѣненія, въ значительной степени повредившія достоинству сюжетовъ. Первое и важнѣйшее въ числѣ ихъ (и собственно, первое изоб. всего цикла:) явленіе святаго креста до начала боя, выполненное Джіуліо Романо. Второе, Крещеніе имп. Константина, менѣе важное произведеніе, композиція котораго даже не принадлежитъ Рафаэлю, а приписыва-

*) Въ особенности по фигурѣ Максентія это изображеніе имѣетъ большое сходство съ одною изъ сценъ на Траяновой колоннѣ.

ютъ Франческо Пенни; третье, приношеніе Рима въ даръ папѣ, композиція Джіулію, приписываемая Раффаэллино даль Колле.—Потолокъ украшенъ не замѣчательными картинами позднѣйшаго времени.

Ватиканскія лоджіи.

§ 177. Еще производилась роспись въ станціяхъ, когда Левъ X поручилъ Рафаэлю исполненіе двухъ обширныхъ живописныхъ работъ: украшеніе ватиканскихъ ложъ, и составленіе рисунковъ для обоевъ Сикстовой часовни. Лоджіями (loggie) называются открытыя галереи, окружающія съ трехъ сторонъ дворъ св. Дамаза (древнѣйшую часть ватиканскаго дворца). Постройку ихъ началъ Браманте при Юліи II, а при Львѣ X ихъ окончилъ Рафаэль. Онѣ расположены въ три яруса, нижній и средній состоятъ изъ аркадъ со сводами, верхній изъ изящной колоннады. Первая аркада въ среднемъ ярусѣ была украшена росписью и лѣпными работами подъ руководствомъ Рафаэля; она ведетъ къ описаннымъ нами станціямъ въ Ватиканѣ, такъ что здѣсь, за однимъ мастерскимъ твореніемъ слѣдуетъ другое. Никакое другое мѣсто въ Римѣ не даетъ такого полнаго понятія о развитіи вкуса и чувства красоты въ вѣкъ Льва X, какъ именно Ватиканъ, гдѣ такъ единодушно и гармонически сливаются вмѣстѣ архитектура, ваяніе и живопись.

Стѣны вокругъ оконъ съ внутренней стороны расписаны цвѣточными и фруктовыми гирляндами необыкновенной красоты и изящнаго стиля. Остальная роспись, которою украшены стѣны въ перемежку съ лѣпными работами, представляетъ различнаго рода животныхъ, но по большой части въ видѣ арабесковъ и гротесковъ, гдѣ, въ прелестнѣйшей и измѣняющейся игрѣ воображенія глаза зрителя перебѣгаютъ съ одного предмета на другой. Это олицетвореніе сказочной поэзіи, облекающей въ своеобразную и причудливую жизнь предметы, повидимому самые разнообразные. — Лѣпныя работы состоятъ изъ различныхъ архитектоническихъ украшеній и почти безчисленнаго множества мелкихъ рельефныхъ бюстиковъ, отдѣльныхъ фигуръ и группъ, представляющихъ по большой части миѳологическіе предметы. — (Левъ X былъ самымъ ревностнымъ любителемъ и покровителемъ классической древности),—отчасти скомпонованные въ древнемъ стилѣ, отчасти скопированные съ уцѣлѣвшихъ памятниковъ.

Весьма опытный въ декоративномъ искусствѣ художникъ, Джіованни да Удине, ученикъ Рафаэля, руководилъ выполненіемъ лѣпныхъ и живописныхъ украшеній; при росписи фигуръ, главнымъ помощникомъ Рафаэля былъ Перино дель Вага. Этому роду декораціи въ послѣдствіи стали подражать въ другихъ мѣстахъ многіе изъ учениковъ его, и имъ воспользовались также новѣйшіе художники; — между тѣмъ самые оригиналы, отъ времени, но еще болѣе отъ небрежества и шалости людей, до такой степени обезображены, что въ настоящее время представляютъ только тѣнь прежней своей красоты.

Вообще, лучше сохранились изображенія на сводчатомъ потолкѣ, составляющія притомъ главное украшеніе этого мѣста, и въ отношеніи къ коимъ упомянутыя декораціи нѣкоторымъ образомъ служатъ изящнымъ обрамле-

шемъ или дополненіемъ. Въ нихъ представлены въ обширномъ циклѣ, событія изъ священнаго Писанія, преимущественно ветхозавѣтныя, извѣстныя подъ названіемъ «Рафаэлевой библіи». Въ числѣ этихъ изображеній не многія только выполнены собственноручно Рафаэлемъ. Главный надзоръ за исполненіемъ этихъ работъ порученъ былъ Джіулію Романо, коимъ, вмѣстѣ съ разными другими учениками Рафаэля они исполнены по рисункамъ мастера. Если въ нихъ мы не встрѣчаемъ закончености свойственной собственноручнымъ работамъ Рафаэля, все-таки по композиціи значительнѣйшее число ихъ слѣдуетъ считать самыми удачнѣйшими его произведеніями, и именно такими, въ которыхъ своеобразность его таланта выказывается во всей красотѣ. Патріархальная простота ветхозавѣтныхъ исторій, столь сродственная быту классической древности, представляла здѣсь художнику самый удобный матеріалъ для изображенія жизни въ ея первобытной ясности и тѣсныхъ предѣлахъ; для выраженія невозмутимаго, ни тоскою ни обманутою надеждою, состоянія; наконецъ для созданія полныхъ благородства формъ, одушевленныхъ такими же чувствами. Подобно чистой и стройной музыкѣ всѣ эти образы проходятъ передъ глазами зрителя, оставляя въ душѣ его самое благотворное впечатлѣніе, и заглушая всякую другую мысль. Неважныхъ по композиціи картинъ, не много во всей этой серіи.

Покрытіе этого ряда ложъ составлено изъ 13 небольшихъ куполовъ, содержащихъ каждый по четыре изображенія въ различной обрамкѣ, такъ что всѣхъ картинъ 52: предметы каждаго отдѣльнаго купола составляютъ одно цѣлое. Мы приводимъ здѣсь содержаніе этихъ картинъ съ означеніемъ именъ тѣхъ изъ учениковъ Рафаэля, которымъ съ достовѣрностію приписываютъ ихъ исполненіе.

1-ый куполъ. Сотвореніе міра. (Джіулію Романо). —Ликъ Бога-Отца представляетъ здѣсь типъ Микельанджеловой композиціи на потолкѣ Сикстинской часовни, но не достигаетъ величавости оригинала.

2-ый к. Исторія Адама и Еввы. (Джіулію Романо; но въ сценѣ грѣхопаденія фигура Праматери вѣроятно писана собственноручно Рафаэлемъ). Изгнаніе изъ Рая, облагороженное воспроизведеніе Мазаччіевой композиціи въ часовнѣ Бранкаччи во Флоренціи.

3-ій к. Сцены изъ исторіи Ноя. (Джіулію Романо).

4-ый к. Сцены изъ исторіи Авраама и Лота. (Франческо Пенни).

5-ый к. Сцены изъ исторіи Исаака. (Франческо Пенни).

6-ой к. Сцены изъ исторіи Іакова. (Пеллегрино да Модена).

7-ой к. Сцены изъ исторіи Іосифа. (Джіулію Романо).

8-ой к. Сцены изъ исторіи Моисея. (Перино дель Вага или Джіулію Романо).

9-ый к. Сцены изъ исторіи Моисея. (Раффаэллино дель Колле).

10-ый к. Сцены изъ исторіи Іисуса Навина. (Перино дель Вага).

11-ый к. Сцены изъ исторіи Давида. (Перино дель Вага).

12-ый к. Сцены изъ исторіи Соломона. (Пеллегрино да Модена).

13-ый к. Сцены изъ новаго завѣта. (Перино дель Вага или Джіуліо Романо *).

Во второмъ и третьемъ ряду аркадъ того же яруса представлены и довершены прочія сцены изъ новаго завѣта, позднѣйшими не важными художниками.

Обои **).

§ 178. Въ 1513 и 1514 годахъ Рафаэль изготовилъ картоны къ десяти обоямъ, коими предполагалось украсить Сикстинскую часовню ***). Содержаніе ихъ составляютъ сцены изъ дѣяній апостольскихъ. Это опять одно изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній Рафаэля. Въ этихъ рисункахъ мы видимъ величаво-достойныя формы, необыкновенно ясное и гармоническое распредѣленіе группъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ, такую глубину и силу замысла и поразительно-драматическое развитіе отдѣльныхъ событій, что новидимому зѣсь историческая композиція достигла высочайшаго своего торжества. Въ нихъ также обращено особенное вниманіе на матеріалъ, и удачно примѣнены различныя украшенія производящія хорошій эффектъ въ подобнаго рода работахъ. Для изготовленія этихъ обоевъ Рафаэль представилъ большіе картоны раскрашенные клеевыми красками, отчасти исполненные имъ, отчасти подъ непосредственнымъ его наблюденіемъ, съ помощію преимущественно Франческа Пенни, и за которые ему заплачено было 738 скудь. Семь изъ этихъ картоновъ уцѣлѣли, и въ настоящее время, послѣ различныхъ приключеній находятся въ Англіи, въ Гамптонкортскомъ замкѣ близъ Лондона. — Обои хранятся въ одной изъ заднихъ галерей Ватикана въ Римѣ; они ткались въ Аррасѣ во Фландріи, (почему и названы «arazzi»); работою, какъ говорятъ завѣдывалъ нѣкто Бернгардъ ванъ Орлей, нидерландскій художникъ получившій свое образованіе въ Рафаэлевой школѣ. Выполненіе въ полномъ смыслѣ мастерское, особенно относительно нѣжнаго изгиба контуровъ, достойнаго поистинѣ удивленія, если принять въ уваженіе трудность такой работы. Къ сожалѣнію эти вещи мѣстами нетолько попорчены и худо исправ-

---

*) Такимъ образомъ, одинъ только куполъ, которымъ первоначально заканчивался циклъ, содержитъ предметы изъ новаго завѣта. Предметы эти слѣдующіе: Появленіе пастырей и волховъ. (Евангеліе проповѣдуемое богатымъ и бѣднымъ), и два главныхъ таинства, Крещеніе и Евхаристіе. Авторъ объяснилъ общее значеніе фресковыхъ изображеній въ станцахъ, начавъ съ утвержденія церкви при Константинѣ и изложивъ согласно съ римскимъ ученіемъ постепенное ея могущество и дарованныя ей привилегіи. Третья комната, содержащая изображенія богословія, поэзіи, философіи и юриспруденціи не входитъ непосредственно въ общій планъ, такъ какъ остальныя комнаты отчасти еще прежде были расписаны Пьетро делла Франческа, Синьорелли и другими живописцами, и эта комната потому составляла сама по себѣ одно цѣлое. Уничтоженіе росписи упомянутыхъ художниковъ доставило Рафаэлю большій просторъ, и тогда впервые новидимому, возникла мысль объ общей связи упоминаемыхъ авторомъ изображеній.—(Прим. англ. изд.)

**) W. Gunn: Cartonensia etc. London 1831. Ср. особ. Waagen, England I. стр. 361 — 382.

***) По обыкновенному мнѣнію они были писаны въ 1516 г. Основательность приведенныхъ нами годовъ достаточно доказана Вагеномъ, по сходству стиля этихъ картоновъ съ изображеніемъ Аттилы, выполненнымъ въ 1513 г., и по другимъ внѣшнимъ признакамъ. По исчисленіямъ Gaye Carteggio II. 222. обои эти отчасти были уже готовы и доставлены въ Римъ въ 1518 году.

лены, но также по большой части до такой степени поблекли, что общее впечатлѣніе колорита совершенно уничтожено. По первоначальному распредѣленію онѣ составляли двѣ серіи: первая включала въ себѣ исторію начала христіанской церкви, въ ней главное лицо составлялъ апостолъ Петръ; вторая, событія изъ апостольской дѣятельности с. Павла. Приводимъ отдѣльныя изображенія:

Первый рядъ.

1. Чудесная ловля рыбъ Петромъ.—Композиція исполненная дивной ясности и спокойствія. Представлено Генисаретское озеро съ видомъ вдали на берегъ; на первомъ планѣ двѣ лодки и въ каждой по три человѣка занятыхъ, въ одной изъ нихъ, вытаскиваніемъ невода, а въ другой, почти погружающейся отъ тяжести пойманной рыбы, Петръ на колѣняхъ передъ Господомъ. Обѣ лодки поставлены въ одну линію, такъ что зрителю кажется какъ будто фигуры тихо проходятъ передъ его глазами. На первомъ же планѣ на берегу стоятъ три цапли, вытянувши длинныя шеи. —Картонъ къ этому изображенію повидимому написанъ собственноручно Рафаэлемъ, и можетъ быть какъ образецъ для остальныхъ; обдѣлка весьма хорошо выдержана, рисунокъ превосходенъ, колоритъ ясенъ и глубокъ. Рыба въ лодкѣ и цапли, какъ полагаютъ, писаны Джіованни да Удине.

2. Врученіе ключей Петру.—Здѣсь представлено явленіе Господа собравшимся ученикамъ у озера Тиверіадскаго. Петръ стоитъ передъ Іисусомъ на колѣняхъ держа ключи въ рукахъ. І. Христосъ одною рукою указываетъ на ключи, другою на стадо овецъ въ серединѣ картины, какъ бы для поясненія словъ «Паси овецъ Моихъ». Ликъ Спасителя полонъ достоинства, выраженія и движенія апостоловъ превосходны: Іоаннъ представленъ въ благоговѣйномъ положеніи; прочіе апостолы, каждый по своему, выражаютъ недоумѣніе.

3. Исцѣленіе хромаго.—Представленъ притворъ храма съ нѣсколькими рядами витыхъ колоннъ съ ботагой орнаментовкою, раздѣляющими изображеніе на три группы. Въ серединѣ Петръ и Іоаннъ совершаютъ чудо надъ хромымъ. По сторонамъ собравшійся по этому случаю народъ, въ томъ числѣ нѣсколько прелестныхъ женскихъ и дѣтскихъ фигуръ. Вся картина производитъ торжественно-праздничное впечатлѣніе.

4. Смерть Ананіи.—Композиція замѣчательная по мастерски развивающемуся дѣйствію. Въ серединѣ трибуна на которой собрались апостолы: съ одной стороны нѣсколько человѣкъ приносятъ свое достояніе (въ исполненіе установленной общности имущества), въ числѣ ихъ женщина внимательно пересчитывающая свои деньги вмѣсто того чтобы ихъ съ довѣріемъ отдать; безъ сомнѣнія жена Ананіи. На другой сторонѣ нищіе принимаютъ свою часть изъ общаго запаса. На переднемъ планѣ на землѣ, извиваетъ въ судорогахъ Ананія наказанный за ложь, съ ужасомъ отскакиваетъ отъ него окружающій его народъ. Петръ и Іаковъ, изрекающіе гнѣвъ Божій, исполнены апостольскаго величія.

5. Побіеніе камнями Стефана. — Фигура святаго превосходна. Опустившись на колѣни, съ поднятымъ взоромъ къ небу, гдѣ ему является Сынъ Божій съ Предвѣчнымъ Отцомъ и ангелами, онъ возноситъ молитву къ Богу о помилованіи своихъ убійцъ. На переднемъ планѣ Савлъ у платья свидѣтелей. (Картонъ къ этому произведенію несуществуетъ болѣе).

Второй рядъ.

1. Обращеніе Павла. Павелъ поверженный съ коня на землю и надъ нимъ грозное явленіе І. Христа, Котораго онъ одинъ видитъ, тогда какъ вооруженные провожатые его, познаютъ страшное присутствіе Божества только по его дѣйствію. Превосходно передано выраженіе страха и смятенія. (Картонъ не существуетъ).

2. Наказаніе волшебника Елимы. Въ серединѣ изображенія сидитъ на тронѣ проконсулъ Сергій, ликторы и другой народъ по сторонамъ. На первомъ планѣ справа отъ зрителя, апостолъ Павелъ съ спокойнымъ достоинствомъ простираетъ руку къ волшебнику; послѣдній стоитъ слѣва, объятый внезапнымъ глубокимъ мракомъ, съ протянутыми впередъ руками, нетвердой поступью, разинувъ ротъ. Внезапность поразившаго его несчастія, страхъ и изумленіе предстоящихъ, здѣсь представлены такъ же мастерски какъ въ сценѣ съ Ананіею. Съ гнѣвомъ проконсулъ обращается къ своимъ мудрецамъ стоящимъ въ смущеніи позади волшебника. (Уцѣлѣла лишь верхняя часть этихъ обоевъ).

3) Павелъ и Варнава въ Листрѣ. Торжественное шествіе (въ подражаніе античному барельефу) приближается къ ступенямъ храма для совершенія жертвоприношенія въ честь этихъ апостоловъ. На одной сторонѣ впереди шествія идетъ изцѣленный хромой, бросивъ костыли и обращаясь съ благодарностью къ Павлу, который, стоя на противуположной сторонѣ, раздираетъ на себѣ одежду отъ негодованія вида заблужденія язычниковъ. Юноша, замѣтивъ движеніе апостола, старается остановить жрецовъ. Въ торжественной общей постановкѣ этой композиціи, одинаково превосходно сливаются причина и послѣдствія событія.

4) Проповѣдь Павла въ Аѳинахъ. Павелъ стоя на уступѣ зданія говоритъ къ народу собравшемуся около него полукругомъ. Фигура Павла, съ поднятыми къ небу руками исполнена достоинства и лицо его проникнуто краснорѣчивымъ убѣжденіемъ. (Тотъ же ликъ апостола Павла мы встрѣчаемъ на изображеніи Мазаччіева Петра въ темницѣ (см. стр. 254). Впечатлѣніе производимое Павломъ на слушателей неодинаково. Весьма удачно отмѣчены послѣдователи различныхъ философскихъ сектъ, стоики, эпикурейцы и пр. Софисты спорятъ; другіе изъявляютъ сомнѣніе или стоятъ безучастными, вялыми зрителями, или наблюдаютъ, или же погружены въ размышленіе; другіе опять, исполнены вѣры и убѣждаются въ истинѣ.

5) Павелъ въ темницѣ въ Филиппахъ во время землетрясенія. Для обозначенія этого феномена, на изображеніи представленъ исполинъ въ отверстіи сотрясенной имъ земли. Позади рѣшетки темницы виденъ моля-

щійся апостолъ; у рѣшетки стоитъ стража. (Очень узкіе обои, картонъ къ нимъ не существуетъ).

Вокругъ всѣхъ изображеній идутъ по краямъ украшенія, сходныя по стилю съ тѣми которыя написаны въ ложахъ движущемъ да Удине. Боковыя полосы или пилястры, расписаны плящущими фигурами на подобіе арабесковъ, по большой части миѳологическаго содержанія и въ натуральныхъ цвѣтахъ. Но около, подъ главными предметами пущены мелкія картины въ видѣ фризовыхъ изображеній бронзоваго цвѣта. Это же пространство подъ изображеніями втораго ряда, расписано сценами изъ дѣяній апостольскихъ, состоящими въ связи съ помѣщенными надъ ними главными предметами, и соединяющими одно съ другими отдѣльныя событія. Изображенія на цоколѣ въ первомъ ряду представляютъ сцены изъ прежней исторіи Льва; всѣ они выдержаны въ стилѣ античныхъ рельефовъ, причемъ однако на портретныхъ фигурахъ главнѣйшихъ лицъ, костюмъ тогдашняго времени удачно согласованъ съ общимъ античнымъ характеромъ. Оба ряда изображеній могутъ служить новымъ свидѣтельствомъ глубокаго чувства красоты и вкуса художника, благодаря которымъ даже менѣе важные произведенія его руки отмѣчены отпечаткомъ особеннаго благородства.

§ 179. Въ той же галерѣе въ Ватиканѣ гдѣ хранятся упомянутыя обои, находится еще другой рядъ такихъ же работъ, композиція которыхъ также приписывается Рафаэлю. Ихъ двенадцать штукъ, всѣ большихъ размѣровъ и безъ прибавленія украшеній. На нихъ представлены событія изъ жизни І. Христа, имѣетъ сомнѣнія что они были изготовлены послѣ другихъ, такъ повидимому можно заключить по названію которое имъ даютъ смотрители галерей, называющіе ихъ Arazzi della scuola nuova т. е. Аррацами новой школы, тогда какъ первые извѣстны подъ именемъ Arazzi della scuola vecchia т. е. старой школы. Весьма невѣроятно чтобы картоны къ этимъ обоямъ были изготовлены подъ непосредственнымъ наблюденіемъ Рафаэля, такъ какъ по рисунку они несравненно ниже первыхъ. Въ нѣкоторыхъ замѣтны даже явно элементы совершенно чуждаго его школѣ, нидерландскаго характера, такъ что надо полагать что картоны изготовлены были по небольшимъ эскизамъ Рафаэля нидерландскими художниками (подобными Бернгарду ванъ Орлей и другими). Съ другой стороны, въ отношеніи къ общему замыслу и композиціи, въ этихъ произведеніяхъ по большой части безспорно виденъ и геній великаго мастера, и таже грація, тоже исполненное прелести достоинство, коими запечатлѣны произведенія его кисти; несмотря на то что отдѣльныя изъ этихъ композицій мѣстами обличаютъ весьма произвольныя и значительныя измѣненія. Побочности и пейзажъ, по всѣхъ повидимому нидерландскаго происхожденія. Полагаютъ что 1519 г., по случаю канонизаціи с. Франческо ди Паола, король Франциск І обѣщалъ эти обои папѣ, и Рафаэлю поручилъ составить рисунки къ нимъ: едва ли они были изготовлены раньше 1523 г.

Къ прекраснѣйшимъ работамъ этой второй серіи принадлежатъ главнымъ образомъ:—Поклоненіе царей) волховъ, большая композиція со множествомъ лицъ; многочисленная блестящая свита царей, съ радостнымъ удивленіемъ и благоговѣніемъ собралась вокругъ главной группы.—Воскресеніе

Господа, въ подобныхъ размѣрахъ и со многими фигурами; торжествующій Побѣдитель смерти составляетъ знаменательный центръ на картинѣ, сильное оживленіе и разнообразіе движеній въ рядахъ разбѣгающихся и падающихъ воиновъ.—Трое узкихъ обоевъ съ изображеніемъ Избіенія Младенцевъ, *) каждый изъ этихъ ковровъ представляетъ самъ по себѣ художественно скомпонованный, самостоятельный эпизодъ этого предмета, столь богатаго разнообразными мотивами. Но всѣ три одинаково привлекательны и проникнуты тѣмъ чистымъ духомъ красоты, который въ самыхъ даже раздирающихъ сценахъ умѣлъ найти художественныя стороны и возбудить глубокое участіе въ зрителѣ, тогда какъ отъ прочихъ композицій глаза отворачиваются при видѣ возмутительныхъ сценъ. (Другая, четвертая композиція Избіенія Младенцевъ, большихъ размѣровъ, въ которой фигуры отчаянно бѣгущихъ матерей также полны высокой прелести и нѣжности, гравирована на мѣди съ рисунка Рафаэля ученикомъ его Марк-Антоніемъ Раймонди).

Вслѣдствіе большаго успѣха коимъ пользовались эти прекрасныя произведенія роскоши, стали также для другихъ мѣсть ткать повторенія по образцу обоевъ изготовленныхъ по заказу Льва X; такъ что въ настоящее время можно найти по нѣсколько копій съ нихъ. въ Дрезденѣ, Мантуѣ, въ Англіи, Франціи и пр.**)

§ 180. Еще слѣдуетъ упомянуть объ (одноцвѣтныхъ сѣрыхъ) изображеніяхъ двѣнадцати апостоловъ, которыя выполнены были по рисункамъ Рафаэля въ одной изъ комнатъ въ Ватиканѣ, получившей въ послѣдствіи другое расположеніе. Вѣроятно это тѣже самыя композиціи, которыя гравированы были на мѣди Маркомъ Антоніемъ и доселѣ еще сохранены въ изображеніяхъ написанныхъ учениками Рафаэля на столпахъ церкви с. Винченцо аллетре фонтане за Римомъ. Фигуры весьма достойныя, съ прекрасной драпировкою, но лишонныя истиннаго величія.

Наконецъ, въ послѣднихъ годахъ жизни (1518—20) Рафаэль докончилъ украшеніе часовни въ папскомъ, охотничьемъ замкѣ „La Мальяна, любимомъ мѣстопребываніи „Льва X въ пяти миляхъ отъ Рима близъ Порта Портезе. Въ этомъ замкѣ еще при Юліи, ученикомъ Перуджина, можетъ быть Спанья, написано было Благовѣщеніе и Посѣщеніе Б. Матерью Елисаветы; къ этимъ изображеніямъ прибавилось потомъ Мученичество с. Фелицитаты, писанное либо Рафаэлемъ собственноручно, либо однимъ изъ лучшихъ его учениковъ. О превосходной композиціи этой картины, въ настоящее время даетъ только понятіе гравюра Марка Антоніо, такъ какъ середняя и главная сцена варварскимъ образомъ уничтожена была пробитіемъ окна. Уцѣлѣли еще, слѣва: группа мужей, окружающая тирана и слѣдящая съ напряженнымъ вниманіемъ за происходящимъ дѣйствіемъ, справа: идолъ и три испуганныя женщины съ нагимъ мальчикомъ прильнувшимъ къ нимъ отъ страха;

*) Часть картона къ нему находится въ лондонск. національн. галереѣ.

**) Объ этихъ, часто встрѣчаемыхъ и также современныхъ повтореніяхъ ср. Passavant II. стр. 273 и сл. — Девять предметовъ изъ первой серіи по безъ изобр. Петра въ темницѣ, долгое время находились въ Англіи и недавно пріобрѣтены для Берлинскаго музея, гдѣ ихъ помѣстили въ кругломъ залѣ. Говорятъ будто они принадлежали Генриху VIII и имъ получены были изъ Италіи.

во всѣхъ этихъ головахъ выраженіе прекрасно. На одномъ изображеніи Бога-Отца въ Славѣ, писанномъ вѣроятно какимъ нибудь ученикомъ Рафаэля, одинъ изъ ангеловъ сыплющихъ цвѣты, скопированъ съ знаменитой картины «Мадонны Франциска I;» (1518) о которой говорено будетъ далѣе. *)

§ 181. Кромѣ упомянутыхъ нами значительныхъ работъ, выполненныхъ Рафаэлемъ въ продолженіи 12 лѣтъ для папскаго двора, онъ также исполнилъ много заказовъ отъ частныхъ людей. Въ числѣ этихъ работъ назовемъ два фресковыхъ изображенія его руки въ церквахъ Рима. На одномъ, 1514 г. въ ц. с. Маріи делла Паче, вверху надъ аркою перваго бокового придѣла справа отъ входа, имѣ представлены четыре Сивиллы окруженныя большими и маленькими ангелами. Это одно изъ самыхъ превосходнѣйшихъ произведеній Рафаэля: съ большимъ мастерствомъ художникъ съумѣлъ воспользоваться невыгоднымъ помѣщеніемъ, пространствомъ, и наполнить его фигурами ангеловъ держащихъ передъ сивиллами таблицы, для записыванія на нихъ или чтенія написаннаго, чѣмъ замысловато разнообразится строго симметрическое расположеніе цѣлаго. Позы и движенія, формы и колоритъ въ этомъ дивномъ произведеніи проникнуты какою то особенною гармоніею; къ сожалѣнію мѣстами оказались нужными значительныя реставраціи. Чрезвычайно интересно сличить это произведеніе съ сивиллами Микельанджело; въ томъ и другомъ выказывается своеобразный и высокій талантъ каждаго изъ этихъ мастеровъ. Микельанджеловы фигуры носятъ величественный и глубокій характеръ, Рафаэлево произведеніе въ ц. делла Паче, свойственный этому художнику отпечатокъ отрадной и ясной прелести. Четыре пророка на стѣнѣ надъ Сивиллами выполнены по рисункамъ Рафаэля Тимотео делла Вите.

Въ отношеніи къ другой фрескѣ, исполненной имъ два года раньше на одномъ изъ столповъ ц. с. Агостино въ Римѣ, такое сравненіе оказывается не совсѣмъ въ пользу Рафаэля. Это изображеніе Пророка Исаіи, позади котораго два ангела держатъ таблицу съ надписью. Здѣсь проглядываетъ явное стараніе помѣряться съ могучими произведеніями Микельанджело, но при всѣхъ несомнѣнныхъ техническихъ достоинствахъ въ отдѣльности, фигура пророка неестественна и принужденна. **)

По поводу этого сравненія съ Микельанджело здѣсь кстати надо привести еще маленькую масляную картинку, написанную Рафаэлемъ, какъ говорятъ, еще въ 1510 г. по судя по сродственности съ первыми его работами въ Лод-

*) Ср. кромѣ Passavant I. 290 и II 340 и сл. статью H. Hase въ Blätter für literar. Unterh. Leipzig. Brockhaus. Jahrg. 1841. № 335 и 336. — Въ 1853 вышеупомянутыя картины были въ заказѣ Ср. D. Kunstbl. 1853. стр. 351.

**) Изъ повѣствованія Себастіана дель Піомбо о его замѣчательномъ свиданіи съ папою Юліемъ II, напечатанномъ у Gaye Carteggi. II. стр. 477 и сл. видно, что еще въ томъ же 1512 году, о вліяніи Микельанджело на Рафаэля всѣмъ было извѣстно. Если вѣрать Себастіану, слова сказанныя папою были слѣдующія: „Смотри ты на произведенія Рафаэля! съ тѣхъ поръ какъ онъ увидалъ работы Микельанджело, онъ тотчасъ же (subito) бросилъ манеру Перуджина и сталъ по возможности приближаться (accostava) къ Микельанджеловой.“ Gaye относитъ эту перемѣну къ вліянію Микельанджелова картона во Флоренціи; но во флорентинскихъ работахъ Рафаэля еще такъ мало замѣтно вліяніе Микельанджело, что скорѣе перемѣну эту можно приписать изображеніямъ на потолкѣ Сикстинской часовни, часть которыхъ поврайней мѣрѣ въ 1509 г. уже была видна для публики.

жіяхъ, исполненную вѣроятно лишь послѣ 1513 г.:—Видѣніе Езекіиля, находящееся теперь въ галереѣ дворца Питти во Флоренціи. Представленъ Господь Богъ въ Славѣ, съ распростертыми руками, поддерживаемыми двумя ангелами и окруженный сонмомъ сильно освѣщенныхъ херувимовъ, и покоясь на таинственныхъ животныхъ, тельцѣ, орлѣ и львѣ; ангелъ изображенъ возлѣ нихъ въ молящемся положеніи. Величавое достоинство сливается здѣсь съ такою необыкновенною красотою, и различіе двухъ юношескихъ фигуръ ангеловъ съ ликомъ Бого-Отца такъ рельефно, и вся композиція такъ гармонически развита, что это изображеніе дѣйствительно можно назвать однимъ изъ мастерскихъ произведеній этого художника. Микельанджело создалъ типъ Бога-Отца несущагося въ сильномъ дыханіи вѣтра, —Рафаэль Его представилъ какъ бы въ блескѣ восходящаго солнца: — и здѣсь также оба мастера дивно велики, положи одинъ на другаго и все-таки различны, и ни одинъ изъ нихъ больше другаго.—Копія съ этого произведенія, находившаяся прежде въ Орлеанской галереѣ и считавшаяся за оригиналъ, теперь въ Страттонѣ въ Англіи.

Одно произведеніе исполненное Рафаэлемъ нѣсколько позднѣе, именно, украшеніе часовни Киджи въ ц. с. Марія дель Пополо въ Римѣ показываетъ, что тѣ самые предметы въ которыхъ выказывается все величіе Микельанджело, Рафаэль умѣлъ облекать въ свободную, своеобразную красоту, составляющую самую благороднѣйшую противоположность между его работами и гигантскою силою его соперника. Въ этой церкви предполагалось изобразить на куполѣ исторію сотворенія міра до грѣхопаденія, и въ четырехъ фигурахъ пророковъ — обѣтованіе, а въ трехъ большихъ стѣнныхъ изображеніяхъ—исполненіе обѣтованія въ новомъ завѣтѣ. Кромѣ фигуры пророка Іоны, исполненной повидимому самимъ Рафаэлемъ, этотъ мастеръ дожилъ только до окончанія обкладки купола мозаикою, по своимъ рисункамъ, художникомъ Луиджи де Паче (маэстро Луизаччіо) *). Въ серединѣ кругѣ виденъ Превѣчный Отецъ съ распростертыми руками сотворяя свѣтила небесныя и окруженный Серафимами; кругомъ въ осьми поляхъ — изображены поясныя миѳологическія фигуры семи свѣтилъ и Херувимъ, какъ начальникъ планетной системы; далѣе внизъ по своду представлены зодіачные знаки, и сидящія или облакачивающіяся на нихъ фигуры ангеловъ, дивно — простой красоты, которыхъ по концепціи мы можемъ сравнить съ сивиллами въ ц. с. Марія делла Паче. Къ сожалѣнію все произведеніе очень повреждено.

§ 182. Какъ всякій художникъ, такъ и Рафаэль наиболѣе великъ тогда, когда ему не мѣшали внѣшнія вліянія, когда онъ свободно и независимо слѣдовалъ внутреннему влеченію, и направленію собственнаго духа. Главною его стихіею была, повторяемъ, внѣшняя красота формы, какъ выраженіе внутренней нравственной чистоты. Поэтому, несмотря на обширные труды исполненные имъ по волѣ папъ, преимущественно многочисленныя изображенія Мадонны и Святыхъ Семействъ, принадлежатъ къ числу тѣхъ произведеній, въ которыхъ вполнѣ виденъ своеобразный духъ этого ху-

*) Cp. I musaici della cupola nella capella Chigiana di S. M. del Popolo in Roma inv. da Rafaele Sanzio etc. da L. Gruner illustr. da Ant. Grifi Roma 1839.

дожника. Свойственная его произведеніямъ грація, въ нихъ въ особенности могла развернуться съ полною свободою и непринужденностью. Еще въ молодости, какъ мы уже указали, онъ любилъ писать подобнаго рода предметы, и если самыя ранніе его работы носятъ какой-то особенный мечтательный и вдумчивый отпечатокъ, а въ позднѣйшихъ выказывается ясная и свободная концепція жизни, то упомянутыя нами теперь работы, принадлежащія къ его третьему періоду, составляютъ удачную середину между ясностью и важностью, между невинной игривостью и глубокимъ вникніемъ въ духъ предмета. Эти композиціи проникнуты самой прелестнѣйшей свободою, но въ тоже время также извѣстною стержанностью, обличающею въ высшей степени тонкое чувство законовъ искусства; въ нихъ раскрывается передъ нами самая глубокая сторона жизни человѣка и начало всей нравственности,—т. е. семейное отношеніе: онѣ дышатъ какимъ-то высшимъ освященіемъ. Пр. Дѣва есть образъ, и любвеобильной матери, и въ тоже время нѣжной и скромной дѣвственницы и Благодатной изъ всѣхъ женъ, родившей Спасителя. Младенецъ Іисусъ у Рафаэля, вполнѣ образъ яснаго и невиннаго дитяти и въ тоже время черты его запечатлѣны серьезною думою, предвозвѣстницею Его будущаго высокаго призванія. Впрочемъ, въ многочисленныхъ изображеніяхъ этихъ предметовъ, различныхъ по числу, положенію и группировкѣ фигуръ, преобладаетъ, то болѣе наивная, то болѣе глубокая концепція, такъ что для наблюдателя представляется много самыхъ интересныхъ точекъ сравненія. Не всѣ однако выполнены собственноручно Рафаэлемъ; многія по всей вѣроятности написаны только по его рисункамъ и въ его мастерской, и ему принадлежитъ лишь окончательная отдѣлка. Многія другія вещи, носящія его имя, только произведенія его учениковъ, старавшихся усвоить себѣ манеру своего учителя.

Въ числѣ такихъ произведеній отличаются въ особенности тѣ которыя написаны Рафаэлемъ въ раннюю пору его преобыванія въ Римѣ, но вообще, какъ и слѣдуетъ ожидать при его тогдашнихъ довольно строгихъ занятіяхъ, эти вещи, состоящія изъ простыхъ композицій незначительныхъ размѣровъ, исполнены съ необыкновеннымъ чувствомъ, и своею задушевностью по большой части еще напоминаютъ его прежнія работы. Слѣдующія произведенія преимущественно достойны вниманія.

Мадонна изъ дома Альтобрандини (въ Римѣ), пріобрѣтенная за 9000 фунтовъ стерл. отъ семьи лорда Гарвагъ въ Лондонѣ для тамошней національной галереи. Б. Матерь, сидя на скамейкѣ ласково наклоняется къ маленькому Іоанну и его обнимаетъ лѣвой рукою. Іоаннъ радостно протягиваетъ руку къ гвоздичному цвѣтку, который ему съ граціознымъ движеніемъ подаетъ Младенецъ Іисусъ сидящій на колѣ Б. Матери. Позади Пр. Дѣвы поставлена колонна отъ аркады, съ боковъ которой открывается видъ на пейзажъ. Вся эта композиція составляетъ группу полную необыкновенной прелести и мягкости. Картина довольно хорошо сохранилась.—Одно старинное повтореніе съ нея но съ значительными измѣненіями, находилось у кавалера Камучини въ Римѣ.

Мадонна герцога Альба, принадлежавшая прежде г. В. Г. Кёсвельту въ Лондонѣ, теперь въ петербургскомъ эрмитажѣ. Б. Матерь, (цѣлая фи-

гура), съ Младенцемъ на лонѣ сидящая въ красивомъ пейзажѣ. Она держитъ въ рукахъ книгу которую читала; маленькій Іоаннъ стоитъ на колѣняхъ передъ Превѣчнымъ Младенцемъ и съ дѣтской прелестью Ему подаетъ крестъ, который послѣдній принимаетъ взирая съ невыразимой любовью на подателя. Богоматерь взоромъ слѣдитъ за глубокознаменательной игрою обоихъ младенцевъ. Картина дивной красоты, превосходно и нѣжно исполнена самимъ мастеромъ и очень хорошо сохранилась.

Пр. Дѣва съ діадемою, (la Vierge au diadème, также la Vierge au linge) въ Луврѣ. Б. Матерь съ короною на головѣ, опустившись на колѣни принимаетъ покрывало со спящаго Млад. Іисуса дабы показать Его маленькому Іоанну стоящему съ радостнымъ благоговѣніемъ на колѣняхъ; задній фонъ представляетъ богатый ландшафтъ. Выполненіе положительно не вполнѣ Рафаэлевой руки и притомъ картина сильно повреждена, какъ и многія другія картины Лувровской галереи. Подобныя композиціи, но съ болѣе или менѣе свободнымъ подражаніемъ этого момента встрѣчаются часто. *)

Мадонна съ Младенцемъ, въ собраніи поэта Самуила Роджерса въ Лондонѣ; (изъ Орлеанской галереи). Б. Матерь, (фигура поясная) съ лицомъ высокой дѣвственной прелести, позади балюстрады, на которой стоитъ Младенецъ обвивши шею Ея съ ласковой улыбкою. Въ настоящее время картина совершенно стерта, но она замѣчательна въ техническомъ отношеніи по выступившей теперь красноватой подмалевкѣ. (Она написана въ 1512 г.)

Мадонна съ Младенцемъ, въ Брайджватерской галереѣ въ Лондонѣ, принадлежащей лорду Френсису Эджертону. (Изъ Орлеанской галереи, и если не копія, то всетаки весьма попорченная и записанная картина). Б. Матерь съ материнскою радостью взирающая на лежащаго на Ея лонѣ Младенца, который съ граціозною живостью, повернувъ къ ней голову, съ любовью, но какъ будто въ глубокой задумчивости на нее смотритъ. Написана въ 1512 г. Нѣсколько старинныхъ повтореній, изъ пр. въ музеяхъ берлинскомъ и неаполитанскомъ.

Мадонна Лоретская, оригиналъ потерянъ, но сюжетъ извѣстенъ по многочисленнымъ древнимъ копіямъ, на пр. въ Луврѣ, въ неаполитанскихъ Студіяхъ, въ собраніи принца Салернскаго тамъ же, въ собраніяхъ г. Майлса въ Лэйткортѣ, г-на Виграма и въ др. м.—Б. Матерь преподнимаетъ покрывало съ просыпающагося въ это время Млад. Іисуса; возлѣ стоитъ съ благоговѣніемъ Іосифъ. Поясныя фигуры въ натуральную величину; задній фонъ обыкновенно представляетъ зеленую завѣсу. **)

Мадонна делья Седжа, въ дворцѣ Питти во Флоренціи, писанная около 1516 г. Круглое изображеніе; Б. Матерь представлена съ боку сидя на невысокомъ стулѣ; Она держитъ на своемъ лонѣ Младенца, беззаботно и дѣтски прильнувшаго къ ея груди. Возлѣ Нея стоитъ маленькій Іоаннъ благого-

*) Изображенія подобнаго рода со спящимъ Младенцемъ, обыкновенно называютъ „Silentium," Vierge au Silence и пр.

**) Passavant II. 126, эту композицію относитъ къ ранней Рафаэлевой порѣ въ Римѣ и потому мы объ ней упомянули уже здѣсь, хотя по нашему мнѣнію, она принадлежитъ скорѣе къ позднѣйшей, болѣе свободной эпохѣ.

вѣйно сложивъ руки. Плечи Б. Матери покрыты пестрымъ платомъ, и подобнымъ — покрыта также голова Ея, на манеръ италіянскихъ женщинъ. Фигура Ея типъ прекрасной, цвѣтущей женщины, смотрящей на васъ изъ картины съ тихой материнскою радостью; Младенецъ, съ полными и сильными формами но величаво открытымъ и серьознымъ выраженіемъ. Колоритъ чрезвычайно тепелъ и пріятенъ.

Мадонна делла Тенда, Мадонна (подъ шатромъ) въ мюнхенской пинакотекѣ. Повтореніе съ этой картины въ Туринѣ въ королевск. галереѣ, слыветъ также оригиналомъ. Эта композиція сходна съ предъидущею; съ тою разницею только что Младенецъ здѣсь представленъ съ бо̀льшимъ оживленіемъ и смотрящимъ вверхъ. На заднемъ планѣ протянутъ шатеръ, отчего и произошло италіянское названіе этой картины.

§ 183. Рядъ подобныхъ и отчасти болѣе полныхъ изображеній принадлежитъ къ позднѣйшей порѣ мастера; но по большой части въ нихъ видна работа его учениковъ, писавшихъ по его рисункамъ, и картины которыхъ мѣстами только закончены Рафаэлемъ. Можетъ быть многія изъ нихъ только произведенія его школы, и именно того періода, когда она находилась подъ непосредственнымъ его руководствомъ и въ ея работахъ еще живо отражался духъ мастера.

Сюда прежде всего относится Мадонна съ свѣщниками (Vierge aux candelabres; на этомъ кругломъ изображеніи по обѣимъ сторонамъ Богоматери сидящей съ Младенцемъ на лонѣ, стоитъ ангелъ съ свѣщникомъ. Картина въ 1840 г. была продана въ Англію герцогомъ Луккскимъ вмѣстѣ съ другими сокровищами искусства его дворца.

Мадонна дэль Импанната, (Мадонна съ заклееннымъ бумагою окномъ), въ дворцѣ Питти во Флоренціи, также въ главномъ обличаетъ ученическую технику. Прекрасно написаны обѣ святыя жены поклоняющіяся Младенцу, но за то фигура маленькаго Іоанна сидящаго на первомъ планѣ и указывающаго на Іисуса, лишена легкой Рафаэлевой наивности. Тѣло Младенца однако написано мягко и нѣжно, и весьма вѣроятно, что тутъ помогла рука самаго мастера. Имя свое получила картина по прислонной оконной рамѣ изображенной на заднемъ планѣ; кстати замѣтимъ, что эта композиція болѣе чѣмъ другія изображенія св. Семейства носитъ характеръ напрестольнаго образа.

Мадонна дель Пасседжіо, (т. е. Мадонна на прогулкѣ) въ Брейджеватерской галереѣ въ Лондонѣ, (прежде въ Орлеанской, и еще раньше въ галереѣ королевы Христины шведской), писана повидимому Франческо Пенни. Б. Матерь прохаживающаяся въ пейзажѣ съ Младенцемъ Іисусомъ и маленькій Іоаннъ готовящійся Его лобызать. Группа обоихъ младенцевъ чрезвычайно мила, почти въ флорентинской Рафаэлевой манерѣ, но одежда на Богоматери тяжеловата и скорѣе сдаетъ на работы позднѣйшихъ художниковъ. Много повтореній съ этой картины можно видѣть въ музеяхъ Неаполя и въ другихъ мѣстахъ.

Всѣ эти изображенія Св. Семейства позднѣйшей Рафаэлевой эпохи, несмотря на бо̀льшее или меньшее участіе самаго мастера въ выполненіи ихъ, положительно носятъ одинъ и тотъ же отпечатокъ высокоидеальной красоты,

которымъ, какъ мы уже выше замѣтили, отмѣчены также другія произведенія Рафаэля за этотъ періодъ. Мы не видимъ здѣсь того нѣжнаго вдохновенія, той сердечной юношеской искренности, но вмѣсто нихъ, полное отрады и ясности наслажденіе бытіемъ, очищенное самою высокою нравственностію. Наше благоговѣніе возбуждаютъ при видѣ этихъ картинъ, не просвѣтлѣнные и святые лики, но въ высшей степени трогательные моменты семейной жизни, въ средѣ которой забава милыхъ дѣтей составляетъ отраду и счастіе любующихся ими родителей. По большой части въ этихъ картинахъ по четыре фигуры: Богоматерь съ Младенцами Іисусомъ и Іоанномъ и съ Елисаветою или Іосифомъ. Къ числу картинъ въ которыхъ въ радости Богоматери участвуетъ с. Елисавета, принадлежатъ преимущественно слѣдующія:

Извѣстное подъ названіемъ «Жемчужина» изображеніе Св. Семейства, писанное между 1516 и 1518 гг. находящееся въ Мадридскомъ музеѣ, самое замѣчательное, и въ отношеніи къ композиціи безъ сомнѣнія самое величественное изъ Рафаэлевыхъ Св. Семействъ. Гармонически расположенныя фигуры составляютъ здѣсь прекрасную и полную достоинства группу. Млад. Іисусъ сидя на лонѣ Богоматери, одною ногою касается колыбели стоящей впереди группы; Іоаннъ на своей шкуркѣ приноситъ Ему плоды. Филиппъ IV испанскій, пріобрѣвъ эту картину изъ галереи Карла I Англійскаго, при видѣ ея, будтобы воскликнулъ: «Вотъ моя жемчужина»! Отсюда названіе картины. Въ выполненіи ея, (весьма по мнѣнію Вагена незавидномъ), принималъ не мало участія, какъ говорятъ, Джіулію Романо.

Небольшой образъ Св. Семейства въ парижскомъ музеѣ. Млад. Іисусъ стоя въ колыбели ласкаетъ Іоанна. (Выполненіе приписываютъ то Джіулію Романо, то Гарофало).

Такъ называемая Мадонна коль дивино аморе, (Мадонна о божественной любви), въ Неаполитанскомъ музеѣ. *) Іисусъ на лонѣ Б. Матери благословляетъ Іоанна, с. Елисавета поддерживаетъ его руку. Выполненіе нѣкоторыми также приписываемое Джіулію Романо, болѣе чѣмъ какое либо другое изъ позднѣйшихъ твореній Рафаэля сдѣлать на собственноручную работу этого мастера.

Сюда же относится Мадонна делья Гатта (Мадонна съ кошкою), исполненная Джіулію Романо по Рафаэлевой Мадоннѣ «Жемчужинѣ» и находящаяся въ неаполитанскомъ музеѣ. Это превосходно скомпонованная сцена домашней жизни, въ которой однако рука и взглядъ Рафаэлева послѣдователя выказываются въ стараніи выставлять побочности, въ усиленномъ движеніи Младенца, въ несравненно меньшей глубинѣ и чистотѣ выраженія и наконецъ въ тяжелыхъ и сильныхъ тѣняхъ.

Изъ числа картинъ на которыхъ с. Іосифъ служитъ дополненіемъ группы, многія находятся въ Мадридскомъ музеѣ; самая замѣчательная, Мадонна делья лучертола, (Мадонна съ ящерицею — la Vierge au lézard) названная такъ по изображенной на картинѣ ящерицѣ, и извѣстная также подъ

*) По Passavant I. стр. 187 это изображеніе было уже написано въ 1512 г. въ чемъ мы однако сильно сомнѣваемся.

названіемъ «Святаго Семейства подъ дубомъ», 1517 г. *). Представлены античныя архитектурныя развалины у которыхъ облокотившись стоитъ Іосифъ; Младенецъ Іисусъ обращенъ къ Іоанну, который ему подаетъ пергаментный свитокъ съ надписью «Ecce Agnus Dei» (т. е. Се Агнецъ Божій). Выполненіе также приписываютъ Джіуліо. (Одно воспроизведеніе этого сюжета, слывущее копіею работы Джіуліо Романо, находится во дворцѣ Питти во Флоренціи, оно написано жестко и холодно).—Часто встрѣчается одна композиція работы учениковъ Рафаэля, изображающая обоихъ младенцевъ держащихъ въ поднятыхъ рукахъ подобный пергаментный свитокъ; одинъ экземпляръ находится въ Страттонѣ, помѣстьѣ сёра Томаса Баринга въ Англіи, другой у антикварія Ньювенгусъ въ Лондонѣ, третій въ ризницѣ Эскоріала и пр., Изображеніе «Отдыха въ Египтѣ» въ вѣнской импер. галереѣ. Б. Матерь стоя на колѣняхъ держитъ на рукахъ Млад. Іисуса, которому маленькій Іоаннъ колѣнопреклоненно подноситъ фрукты. Іосифъ, держа за узду осла, поднимаетъ за руку Іоанна. Эта картина обличаетъ свободную и смѣлую кисть, и писана если не подъ наблюденіемъ, то по эскизу самого мастера; въ особенности прекрасны фигура Млад. Іисуса и также голова маленькаго Іоанна.

Весьма замѣчателенъ еще наконецъ большой образъ Святаго Семейства, который въ 1518 г. Рафаэль написалъ для Франциска I, короля французскаго, находящійся въ парижскомъ музеѣ. Б. Матерь опускаясь на колѣни принимаетъ въ объятія вскочившаго въ колыбели Млад. Іисуса. Возлѣ Нея колѣнопреклоненная Елисавета складываетъ у Іоанна руки; на заднемъ планѣ Іосифъ въ тихомъ созерцаніи. Съ боку два ангела, изъ нихъ одинъ сыплетъ цвѣтами на Млад. Іисуса, другой стоитъ скрестивъ руки на груди. Вся композиція носитъ отпечатокъ дивной ясности и отрады; необыкновенно граціозная и легкая игра прелестнѣйшихъ линій и благородныхъ формъ сливается здѣсь въ одинъ полный и ясный аккордъ. Въ выполненіи участвовалъ Джіуліо Романо.

Къ этому циклу изображеній Св. Семейства слѣдуетъ еще причислить находящееся въ Мадридскомъ музеѣ Посѣщеніе Б. Матери (свиданіе Ея съ Елисаветою). Головы необыкновенно хороши,—особенно лице Богородицы исполнено дивной невинности и кротости. Рисунокъ и драпировка повидимому менѣе замѣчательны. Выполненіе по большой части принадлежитъ кисти Джіуліо Романо.

§ 184. Подобнымъ характеромъ отмѣчены также композиціи бо̀льшаго размѣра за этотъ позднѣйшій періодъ Рафаэлевой дѣятельности, на которыхъ Мадонна представлена Царицею Небесною, и понятно что въ нихъ, какъ напрестольныхъ образахъ, преобладаетъ болѣе духовный характеръ. Въ композиціяхъ, въ которыхъ (по какимъ нибудь внѣшнимъ соображеніямъ) требовалось сгруппировать разныхъ святыхъ вокругъ Б. Матери, Рафаэль сумѣлъ замѣчательно поставить эти лица во взаимное соотношеніе другъ къ другу, тогда какъ прежніе мастера ихъ раставляли просто, въ симметрически

*) На оригиналѣ въ Мадридскомъ музеѣ нѣтъ ящерицы, но на копіи во дворцѣ Питти она помѣщена; поэтому названіе „Святаго Семейства подъ дубомъ" вѣрнѣе.—(Прим. англ. изд.)

спокойномъ порядкѣ, или съ другой стороны, произвольно и часто для внѣшняго эффекта, имъ придавали различныя положенія. Въ этомъ родѣ написаны Рафаэлемъ три большія запрестольныя иконы, представляющія любопытный примѣръ разнообразныхъ типовъ Мадонны.

Самая ранняя изъ нихъ Мадонна ди Фулинья La Vierge au donataire, Мадонна съ донаторомъ (т. е. съ изобр. лица принесшаго въ даръ эту икону), въ Ватиканской галереѣ въ Римѣ; она написана приблизительно около того времени когда была окончена Станца делья Сеньятура, т. е. въ 1511 г. Этотъ образъ былъ заказанъ однимъ изъ приворныхъ Юлія II, Джемонто Конти для церкви Арачёли въ Римѣ но въ послѣдствіи отсюда попалъ въ городъ Фулинью, по которому и получилъ названіе. На верхней части иконы изображены Б. Матерь съ Млад. Іисусомъ въ большомъ сіяніи на облакахъ, окруженные сонмомъ маленькихъ ангеловъ; внизу на одной сторонѣ колѣнопреклоненный донаторъ возноситъ молитвенно сложенныя руки къ Б. Матери; позади его стоитъ бл. Іеронимъ поручая его Пр. Богородицѣ. На другой сторонѣ с. Францискъ, также на колѣняхъ и съ обращеннымъ къ Ней взоромъ, указывая рукою изъ картины, какъ будто поручаетъ вѣрующихъ покрову Царицы Небесной; позади его, Предтеча съ лицомъ обращеннымъ къ зрителю, также указываетъ на Богородицу, приглашая его этимъ движеніемъ воздать Ей поклоненіе. Подобнаго рода соотношенія изображеннаго предмета къ вѣрующимъ какое выражено здѣсь въ лицахъ с. Франциска и Предтечи, начиная съ этого времени часто встрѣчаются съ разными измѣненіями на запрестольныхъ образахъ католической церкви. Между обѣими группами стоитъ маленькій ангелъ держа въ рукахъ доску предназначенную для какой нибудь надписи. Вдали видимъ городъ на который спускается метеоръ или бомба и окруженный радугою; безъ сомнѣнія намекъ на избавленіе отъ опасности, въ память чего и заказана была икона *). — Вообще, какъ ни прекрасно это изображеніе и исполнено достоинства общее въ немъ расположеніе, и какъ ни превосходно выполненіе отдѣльныхъ частей, все-таки оно носитъ отпечатокъ переходной ступени въ художественномъ развитіи художника. Въ немъ замѣтенъ оттѣнокъ той восторженности которая у другихъ художниковъ (напр. у Корреджіо), породила особеннаго рода концепцію и обдѣлку духовныхъ сюжетовъ, не совсѣмъ согласныя ни съ простотою, ни съ тихой граціею свойственными Рафаэлю и сдѣлавшимися даже источникомъ довольно важныхъ недостатковъ. Это замѣчаніе въ особенности можно отнести къ фигурамъ Іоанна Кр. и с. Франциска; первый смотритъ изъ картины съ какимъ-то страннымъ фантастическимъ жестомъ, рисунокъ руки даже нѣсколько манеренъ; у втораго лицо выражаетъ фанатическую

*) Чудесное избавленіе отъ опасности, опережавшія побѣды, успѣхи въ чемъ нибудь, по большой части были поводами къ заказу подобныхъ обѣтныхъ иконъ. Изъ нихъ Мадонна съ Младенцемъ обыкновенно представлены среди сонма святыхъ, выборъ которыхъ назначали сами иконодатели. Послѣдніе часто изображались въ колѣнопреклоненномъ положеніи, иногда одни, иногда со своими родными и нерѣдко съ какимъ нибудь патрономъ поручителемъ передъ Богородицею. Б. Матерь съ Младенцемъ „Матеръ Дей“ почиталась въ качествѣ скорой помощницы. Одиночное Ея изображеніе скорѣе означало заступницу передъ Богомъ. — (Пр. англ. изд.).

восторженность и по колориту поразительно слабо; либо едва ли можно, красноватые, желтые и серые тона приписать одной только неумѣлости реставратора). Потомъ, унылый видъ взирающаго на небо Іеронима, по нашему мнѣнію не выражаетъ, какъ многіе находятъ, грустной преданности; мы здѣсь скорѣе находимъ извѣстное, по мастерски утрированное, очертаніе глазъ, нерѣдко придающее фигурамъ Рафаэля какое-то особенное и рѣзкое выраженіе, сильно бросающееся въ глаза даже въ нѣкоторыхъ изъ позднѣйшихъ его произведеній. Наконецъ, положеніе Б. Матери съ Младенцемъ, обращенныхъ къ донатору, хотя и граціозно, но не совсѣмъ соотвѣтствуетъ спокойному величію Царицы Небесной *); выраженіе Ея лица чрезвычайно мило и мягко, но также запечатлѣно скорѣе характеромъ смертной женщины, чѣмъ существа прославленнаго. Фигура донатора за то, превосходна, и исполнена искренняго добродушія; маленькій ангелъ съ доскою, невыразимо милъ и красивъ, это одно изъ прелестнѣйшихъ созданій Рафаэля.

Второе изъ этихъ произведеній, Мадонна дель Пеше (Мадонна съ рыбою), судя по общему впечатлѣнію, композиція исполненная несравненно большаго спокойствія и въ которой удачно сливаются, величіе существъ неземныхъ съ ограниченностью человѣческой природы; оно находится въ Мадридскомъ музеѣ и было первоначально написано для ц. С. Доменико въ Неаполѣ около 1513 г. **). Въ немъ представлены Б. Матерь съ Младенцемъ на тронѣ; съ одной стороны бл. Іеронимъ, съ другой ангелъ хранитель съ молодымъ Товіемъ (несущимъ рыбу). Художникъ придалъ этому сюжету необыкновенно поэтическій характеръ. Бл. Іеронимъ стоя на колѣняхъ на ступеняхъ трона, только что читалъ въ слухъ Б. Матери и Младенцу изъ книги которую держитъ въ рукахъ, когда чтеніе его прервано было подошедшими Товіемъ и ангеломъ. Іисусъ обратясь къ входящимъ, въ тоже время кладетъ ручку на раскрытую книгу, какъ будто отмѣчая мѣсто на которомъ остановилось чтеніе. Б. Матерь обращена лицомъ къ ангелу привѣдшему молодаго Товію, послѣдній между тѣмъ съ робостью взирая на Превѣчнаго Младенца, передъ нимъ преклоняетъ колѣни. Іеронимъ черезъ книгу смотритъ на пришельцевъ съ видомъ человѣка готоваго продолжать начатое дѣло, какъ только кончится пріостановка. Всѣ эти фигуры полны высокаго достоинства и привлекательной прелести. Величественное и кроткое выраженіе Б. Матери, сердечная любовь Младенца, задумчивая сосредоточенность бл. Іеронима, непринужденная, наклоненная впередъ фигура ангела, невыразимо прелестная наивность Товія, все это, составляя одно превосходное и гармоническое цѣлое, производитъ на душу зрителя прекрасное и глубокое впечатлѣніе.

Самое важное изъ упомянутыхъ нами трехъ произведеній — Мадонна святаго Сикста, въ Дрезденской галереѣ, написанная въ 1518 г. Здѣсь

---

*) Въ этомъ отношеніи, строгое сужденіе автора не подтверждается высшими авторитетами. — (Прим. англ. изд.).

**) И именно для того придѣла этой церкви куда приходили молиться объ исцѣленіи отъ глазныхъ болѣзней. Вотъ почему на картинѣ помѣщенъ Товія съ рыбою, надѣлавшій столько хлопотъ истолкователямъ. Бл. Іеронимъ опять, помѣщенъ здѣсь потому, что написалъ коментарій на книгу Товія.

Мадонна является настоящею Царицею небесныхъ силъ, среди блестящей славы безчисленныхъ ангельскихъ головокъ, грядущею на облакѣ съ Предвѣчнымъ Сыномъ на рукахъ; съ одной стороны коленопреклоненный С. Сикстъ, съ другой святая Варвара, выражающіе отношеніе предмета къ собранію вѣрующихъ. Отдернутая съ обѣихъ сторонъ завѣса зеленаго цвѣта, замыкаетъ картину съ боковъ, внизу представлена легкая балюстрада на которую опираются два маленькихъ прелестныхъ ангела. Это—типъ Мадонны, одно изъ самыхъ дивныхъ созданій Рафаэлевой кисти; въ Ней мы видимъ, и прославленную Богомъ жену, рождшую Искупителя міра, и въ тоже время нѣжную земную Дѣву, по смиренію и чистотѣ духа, удостоившуюся этой великой благодати. Есть что-то недостижимое въ чертахъ Ея лица, какое-то робкое какъ будто недоумѣніе о чудесномъ своемъ возвеличеніи, и вмѣстѣ съ тѣмъ высокая увѣренность и сознаніе своего божественнаго положенія; Младенецъ, дѣтски но не ребячески небрежно покоящійся на Ея рукахъ, съ серьезнымъ видомъ смотритъ внизъ на міръ. Никакое другое произведеніе не представляетъ такого дивнаго сочетанія дѣтской прелести съ важностью и глубокою думою о святомъ призваніи, какое мы видимъ въ чертахъ Младенца Іисуса. Глазъ зрителя почти не можетъ оторваться отъ глубокаго впечатлѣнія производимаго этими двумя фигурами, чтобы послѣ нихъ смотрѣть на величаво-стоящую фигуру святаго папы, на выраженіе смиренной преданности св. Варвары, и миловидную невинность обоихъ маленькихъ ангеловъ замыкающихъ всю эту группу. — Эта картина одна изъ рѣдкихъ работъ позднѣйшей Рафаэлевой поры, выполненныхъ вполнѣ самимъ мастеромъ. Ни эскиза не осталось ни этюда къ ней, (которые могли служить руководствомъ какому нибудь сотрудинку), не осталось даже старинныхъ гравюръ съ подобныхъ вещей, такъ что, судя по техническому выполненію, смѣло можно заключить что эта картина была писана вполнѣ безъ всякихъ подобныхъ приготовительныхъ подготовокъ. Есть даже прямыя указанія, что на самой картинѣ были сдѣланы кое-какія измѣненія, такъ на пр. оба маленькихъ ангела внизу, явно прибавлены въ послѣдствіи самимъ мастеромъ. — По словамъ Вазари эта картина была написана Рафаэлемъ для главнаго престола монастырской церкви С. Сикста въ Піаченцѣ; тамъ, по-крайней мѣрѣ, она находилась до прошлаго столѣтія, когда она была перевезена въ Дрезденъ. По мнѣнію одного изъ новѣйшихъ знатоковъ искусства, первоначальное назначеніе ея было, служить образомъ въ крестныхъ ходахъ. *) Хотя это предположеніе пока не подтверждено никакими доказательствами, всетаки въ пользу такого мнѣнія говорятъ, съ одной стороны своеобразность композиціи, съ другой, внѣшнее устройство картины; и дѣйствительно, невозможно себѣ представить болѣе величественнаго зрѣлища чѣмъ то, когда при торжественныхъ процессіяхъ этотъ прославленный образъ подымали и обносили мѣрно надъ головами благоговѣйной толпы, со свѣчами, курящемся ѳиміамомъ и при пѣснопѣніяхъ различныхъ монашескихъ орденовъ.

*) Относительно этого мнѣнія, см. г. Kugler, Hist. Forsch III стр. 129 и сл. — Еще: Drei Reisen nach Italien стр. 74 и сл.

Къ этому разряду запрестольныхъ изображеній принадлежитъ еще образъ Святой Цециліи оконченный въ 1516 г. находящійся нынѣ въ Болонской пинакотекѣ а прежде въ тамошней церкви С. Джіованни а Монте, гдѣ служилъ украшеніемъ престола семьи Бентиволи, по заказу которой онъ былъ написанъ. Въ серединѣ представлена С. Цецилія, кругомъ четыре святыхъ: Іоаннъ и Августинъ позади ея, по обѣимъ сторонамъ на переднемъ планѣ Павелъ и Магдалина; вверху на облакахъ сонмъ славословящихъ ангеловъ; у ногъ Магдалины лежатъ разные музыкальные инструменты, отчасти изломанные. Взоръ С. Цециліи обращенъ вверхъ на ангеловъ, къ пѣнію которыхъ она прислушивается; въ рукахъ она держитъ вверхъ ногами маленькій органъ, изъ него трубки начинаютъ понемногу отдѣляться, въ ознаменованіе, какъ и прочіе разбитые инструменты, отношенія земной музыки къ ангельскому хору. С. Іоаннъ, голова дивной красоты, со святымъ восторгомъ созерцаетъ вознесеніе св. Цециліи. бл. Августинъ спокойнѣе; Павелъ, энергическая фигура въ величавой драпировкѣ, задумчиво смотритъ на разбитые инструменты, звуки которыхъ замолкли; Магдалина, напоминающая кроткимъ выраженіемъ произведенія молодости Рафаэля, обращена лицомъ къ зрителю и указываетъ ему на священное событіе. Такимъ образомъ мы видимъ въ этой простой по композиціи группѣ различныя степени участія, знаменательное средоточіе коимъ составляетъ откровеніе являемое святой Цециліи. Но какъ ни прекрасно и благородно лицо этой святой, мы въ немъ не находимъ выраженія высшаго просвѣтленія, которое вправѣ ожидать въ подобномъ предметѣ, и съ другой стороны также не думаемъ, что этотъ недостатокъ исключительно слѣдуетъ приписать значительнымъ реставраціямъ которымъ подвергалась картина.

Въ заключеніе приведемъ еще два запрестольныхъ образа съ одиночными изображеніями святыхъ. Вонервыхъ два такихъ изображенія со С. Маргаритою побѣждающею дракона. Одно изъ нихъ въ вѣнской имп. галереѣ. Святая представлена съ поднятымъ противъ чудовища крестомъ, въ тотъ моментъ когда оно около нея извивается. Положеніе и движеніе на этой картинѣ довольно ясно обличаютъ вліяніе Микельанджелова способа изображенія и вѣроятно она вся писана рукою Джіулio Романо. — Другое изображеніе находится въ Парижѣ, и какъ говорятъ, было первоначально написано для короля Франциска I; оно принадлежитъ къ позднѣйшимъ годамъ Рафаэля, (прибл. къ 1518 г.) и по большей части выполнено Джіулio Романо. Въ этой картинѣ Маргарита представлена наступающею на крыло дракона и держащею въ правой рукѣ побѣдную пальмовую вѣтвь; черты ея запечатлѣны дѣвственной невинностью и пріятностью. Къ сожалѣнію, при перенесеніи этого изображенія съ доски на холстъ, оно почти совершенно испортилось.

Весьма замѣчательна картина: святой архангелъ Михаилъ, находящаяся въ парижск. музеѣ и написанная Рафаэлемъ въ 1517 г. также для короля Франциска I. Подобно молніи стремится небесный вождь на сатану извивающагося въ отчаяніи подъ его пятою. Архангелъ одѣтъ въ чешуйчатую броню и держитъ въ рукахъ копье которымъ готовится нанести смертельный ударъ врагу. Высокая красота и спокойное величіе крылатаго юноши,

быстрота движенія, смѣлый ракурсъ фигуры сатаны, низвергнутаго на обломки скалы, все это составляетъ чрезвычайно эффектную картину.

Въ разныхъ галереяхъ встрѣчаются изображенія Іоанна Крестителя въ юношескомъ образѣ, сидящаго въ пустынѣ у пещеры лицомъ къ зрителю, и съ восторгомъ указывающаго на воткнутый возлѣ него крестъ. Большая часть этихъ изображеній, если не всѣ, вѣроятно исполнены разными учениками по рисункамъ, сдѣланнымъ съ натуры Рафаэлемъ; *) одинъ экземпляръ, при томъ самый замѣчательный изо всѣхъ, въ трибунѣ флорентійскихъ Уффицій, явно обличаетъ руку самаго мастера. Другой экземпляръ, въ Дармштадтской галереѣ, писанъ приблизительно въ стилѣ Бронзино; еще другіе можно видѣть въ Болоньѣ, Парижѣ, Англіи и пр. Хорошее, нѣсколько позднѣйшее повтореніе, приписываемое Франческо Сальвіати, находится въ берлинск. музеѣ.

Мы закончимъ нашъ обзоръ описаніемъ двухъ большихъ историческихъ запрестольныхъ образовъ принадлежащихъ также къ позднѣйшей эпохѣ Рафаэлевой дѣятельности. Первый изъ нихъ по времени, Несеніе Креста, lo Spasimo di Sicilia, т. е. Сицилійская скорбь, названный такъ по монастырю С. Маріи скорбящей въ Палермѣ, для котораго онъ былъ исполненъ между 1516 и 1518 г. и находящійся нынѣ въ Мадридскомъ музеѣ. Здѣсь мы видимъ опять, какъ на упомянутыхъ выше обоихъ, прекрасно развивающееся событіе и превосходно поставленную композицію. Шествіе направляющееся со Спасителемъ на Голгоѳу дошло до поворота дороги. На этомъ мѣстѣ, Іисусъ, подъ тяжестью креста падаетъ отъ изнеможенія; одинъ изъ стражниковъ, хвастливо выказывая свои атлетическія формы, силится поднять Христа за веревку которою обвито Его тѣло. Симонъ Киринейскій, мужъ энергическаго сложенія, встрѣтивъ шествіе, и съ гнѣвомъ обращаясь къ стражнику, собирается снять ношу съ Христа, между тѣмъ какъ другой стражъ сзади пытается пригвоздить крестомъ божественнаго Страдальца. Послѣдній, не взирая на собственныя страданія, съ утѣшеніемъ обращаетъ лицо на группу женщинъ идущихъ возлѣ Него на другой сторонѣ картины. Б. Матерь простирая въ глубочайшей скорби руки къ Сыну падаетъ на колѣни, поддерживаемая Іоанномъ и Магдалиною. За ними слѣдуетъ изъ городскихъ воротъ отрядъ воиновъ; воинъ со знаменемъ ѣдущій въ главѣ стражниковъ, поворачиваетъ уже къ горѣ изображенной на заднемъ планѣ. Въ этой многофигурной композиціи образъ І. Христа съ большимъ искусствомъ отдѣленъ отъ прочихъ лицъ, такъ что, несмотря на невыгодную постановку, Онъ тѣмъ не менѣе производитъ глубокое впечатлѣніе. Голова страдальца, полная святаго терпѣнія и божественной скорби, составляетъ центръ картины, около котораго головы стражниковъ, Симона и святыхъ женъ образуютъ полукругъ.**) Различныя степени сострадація превосходно выражены на лицахъ приближенныхъ Спасителя; между тѣмъ,

*) Ср. Rumohr, Ital. Forsch. III стр. 135.

**) Композиція этой картины очевидно заимствована у Альберта Дюрера. Маркъ Антоніо (Раймонди) скопировалъ рисунки германскаго художника въ „Страстяхъ Христовыхъ“ (Пр. авт. изд.)

(если позволено судить по гравюрамъ), на нѣкоторыхъ изъ нихъ, особенно на лицѣ Магдалины, опять такія замѣтно извѣстное рѣзкое очертаніе формъ, о которомъ мы уже упомянули выше, по поводу Мадонны ди Фулиньо. *)

Позднѣйшая изъ поименованныхъ двухъ картинъ, Преображеніе Господне на горѣ Оливетѣ, теперь въ Ватиканской галереѣ въ Римѣ, прежде въ ц. с. Пиетро ин'Монторіо въ томъ же городѣ. Это—послѣднее произведеніе мастера, которое вполнѣ было докончено лишь послѣ его смерти, и при его кончинѣ выставлено было надъ его тѣломъ какъ трофей его славы, достойный всеобщаго поклоненія. — Если описанное нами сейчасъ произведеніе, какъ и упомянутые нами уже прежде обои, отличается главнымъ образомъ драматическимъ развитіемъ историческаго событія, знаменательнымъ выставленіемъ главнаго момента, и величавымъ стилемъ,—то въ послѣднемъ произведеніи, ко всѣмъ этимъ достоинствамъ присоединяется еще глубокая символическая мысль, представляющая въ изображеніи отдѣльнаго факта, въ тоже время общую, міровую идею. Здѣсь, главнымъ образомъ зрителя поражаетъ глубина и сила замысла, сразу понятнаго, не требующаго никакого ключа для разрѣшенія своего содержанія. Картина дѣлится на двѣ части, изъ коихъ нижняя по своей массѣ гораздо значительнѣе чѣмъ верхняя. На одной сторонѣ изображенія представлены девять учениковъ Христовыхъ; противъ нихъ на другой, собралась толпа народа приведная съ собою юношу одержимаго бѣсомъ. Члены его судорожно искорежены демонскою силою, его сдерживаетъ отецъ, повидимому усиленно взывая о помощи словомъ и взглядомъ, около него двѣ женщины, указывающія апостоламъ на страданія юноши; одна, позади отца съ умоляющимъ видомъ; другая, на первомъ планѣ, стоя на колѣняхъ и со страстно энергическимъ движеніемъ. **) Всѣ взываютъ, просятъ, умоляютъ съ простертыми руками о помощи. Между учениками, расположенными группами, господствуютъ удивленіе, ужасъ и состраданіе, въ различныхъ степеняхъ. Одинъ изъ нихъ, съ выраженіемъ самаго глубокаго участія на молодомъ лицѣ, обращенъ къ несчастному отцу, изъявляя знакомъ что самъ онъ не въ силахъ ему помочь; другой возлѣ него, указываетъ вверхъ, этотъ же жестъ повторяетъ третій. На верхней части картины представлено возвышеніе означающее Оливкую гору; тамъ трое учениковъ которыхъ Іисусъ возвелъ съ собою на гору, повергнуты на землю ослѣпленные божественнымъ свѣтомъ: надъ ними среди дивнаго сіянія, въ небесномъ просвѣтленіи несется Господь, по сторонамъ Его Моисей и Илія привлеченные къ Нему Его божескою силою. Двойное дѣйствіе представленное на этой картинѣ, и противъ котораго возставали неглубокіе критики, исторически достаточно объясняется уже тѣмъ, что случай съ юношею одержимымъ бѣсомъ, совпадалъ именно съ отсутствіемъ Спасителя; — но еще замѣчательнѣе сопоставленіе двухъ событій, когда вникнемъ въ глубокое общее содержаніе картины. Въ этомъ отношеніи намъ не нужно будетъ сперва справляться въ новомъ завѣтѣ о фактахъ; мы поймемъ что въ нижней части картины изображены нужда и горе земной жизни, царство

*) По мнѣнію Ватена только головы писаны собственноручно Рафаэлемъ.

**) Обѣ женщины стоятъ на колѣнахъ. (Пр. англ. изд.)

темной силы, собственная безпомощность людей, даже вѣрующихъ, и указаніе на помощь свыше; а вверху въ славѣ небеснаго блаженства невозмущаемаго бѣдствіями земной юдоли, источникъ утѣшенія и избавителя отъ зла. Намъ покажутся новыми и своеобразными красотами, и тѣ художественныя вольности, которыми также нерѣдко смущались глаза ограниченныхъ критиковъ, каковы напр. — незначительное возвышеніе представляющее гору, и измѣненная въ отношеніи къ верхней группѣ перспективная точка зрѣнія, (вслѣдствіе чего фигуры представлены не въ сокращеніи и видимыми снизу, но въ полномъ развитіи своихъ формъ, какъ будто въ видѣніи). Одинъ недостатокъ въ этомъ произведеніи, по нашему мнѣнію, — (если только мы въ состояніи передать ясно словами наше чувство при видѣ этой картины),— въ немъ нѣтъ той болѣе свободной, высшей красоты, той художественной опредѣленности и простоты въ очертаніяхъ (особенно на одеждахъ), которыя непосредственно дѣйствуютъ на душу зрителя. Съ одной стороны картина производитъ впечатлѣніе на внѣшнее чувство, съ другой на умъ зрителя, а между тѣмъ, та часть нашего существа, которую мы называемъ душею, не находитъ для себя полнаго удовлетворенія. Въ этомъ отношеніи это произведеніе составляетъ уже переходъ къ позднѣйшимъ періодамъ въ искусствѣ. Впрочемъ, это только мимолетное замѣчаніе. Мы ограничились въ своемъ изложеніи лишь общимъ описаніемъ; но передъ произведеніемъ столь великимъ, глубокимъ и безпримѣрнымъ, намъ со смиреніемъ слѣдуетъ преклонить голову.

Нельзя пройти здѣсь молчаніемъ картину, исполненіе которой Рафаэль принялъ на себя еще въ молодости, (1500) но выполненную лишь послѣ его смерти его послѣдователями Джіулію Романо и Франческо Пенни. Картина эта, **Увѣнчанье Б. Матери**, писанная для монастыря С. Марія ди Монте Луче въ Перуджіи находится теперь въ Ватиканской галереѣ. Къ верхней части ея, представляющей Іисуса Хр. и Б. Матерь на престолѣ въ облакахъ, составленъ былъ эскизъ, а можетъ быть также рисунокъ, самимъ Рафаэлемъ; эта часть, приписываемая Джіулію Романо, обличаетъ сильную кисть и содержитъ кромѣ того двѣ прекрасныя фигуры ангеловъ сыплющихъ цвѣтами. Нижняя, выполненная Франческо Пенни, съ апостолами собравшимися вокругъ пустаго гроба Ир. Дѣвы, чрезвычайно слаба и безжизненна, какъ по композиціи такъ и по выполненію.

На изображеніи **евангелиста Луки** пишущаго образъ съ Б. Матери и находящемся нынѣ въ Римѣ въ академіи ди С. Лука, и на которомъ возлѣ евангелиста представленъ Рафаэль, вниматльно слѣдящимъ за работою пишущаго, развѣ только голову святаго можно считать за работу Рафаэля, ибо едвали бы этотъ художникъ помѣстилъ свой собственный образъ на картинѣ подобнаго рода. Мадонна и все остальное отчасти выполнено хорошо, отчасти посредственно.

§ 185. Мы теперь перейдемъ къ портретамъ, которыхъ Рафаэль также написалъ значительное число въ лучшую свою пору. Главныя достоинства этихъ работъ, какъ и написанныхъ имъ въ прежнюю эпоху портретовъ: — привлекательная простота воспріятія и характеристическое выраженіе; но къ этимъ достоинствамъ, въ позднѣйшихъ портретахъ присоединяется еще

самая основательная и достойная выработка, (тѣмъ болѣе замѣчательная потому, что при отдѣлкѣ главныхъ частей портрета художнику не могли помогать ученики). Достигнувъ вершины своего развитія въ области исторической живописи, Рафаэль въ тòже время достигъ такуюже ступень въ портретной живописи. Благодаря высокому и чистому выраженію, портреты, незамѣчательныхъ даже личностей, писанные его рукою, становятся историческими картинами. Важнѣйшіе изъ нихъ слѣдующіе:

Портретъ Биндо Альтовити (ошибочно почитаемый за портретъ самаго Рафаэля), *) въ мюнхенской галереѣ, (прежде въ домѣ Альтовити въ Римѣ). Это портретъ молодаго человѣка, лѣтъ 22-хъ, въ черной шапкѣ и съ длинными бѣлокурыми волосами, смотрящаго черезъ плечо на зрителя положивъ одну руку на грудь, съ пылающимъ италіянскимъ лицомъ, полнымъ чувственной красоты, но съ легкимъ меланхолическимъ оттѣнкомъ и нѣкоторою рѣзкостью въ выраженіи. Колоритъ мягокъ и силенъ въ тѣняхъ.

Ла Форнарина, (т. е. булочница, прозванный такъ не ранѣе какъ съ половины прошедшаго столѣтія),—портретъ Рафаэлевой любовницы. Исторія этой женщины къ которой Рафаэль былъ привязанъ до самой своей смерти темна, и свѣдѣнія которыя мы имѣемъ о ея портретѣ также не очень ясны. Въ трибунѣ Уффицій во Флоренціи за портретъ Форнарины выдаютъ (отмѣченное 1512 г.) поясное изображеніе прекрасной женщины, придерживающей на груди, правой рукою, отороченную мѣхомъ накидку. **) Формы весьма благородны и чисты, живопись чрезвычайно нѣжна и сродственна техникѣ венеціянскихъ мастеровъ; руки превосходно отдѣланы. Особенное впечатлѣніе производятъ обложенныя золотомъ украшенія и золотые блестки на волосахъ. Картина хотя почти несомнѣнно Рафаэлевой кисти, но едвали портретъ Форнарины, тѣмъ болѣе что въ немъ не замѣтно большаго сходства съ другимъ изображеніемъ Форнарины, находящимся въ дворцѣ Барберини въ Римѣ, гдѣ на браслетѣ выставлено имя Рафаэля, и подлинность котораго, (именно въ отношеніи къ изображенному лицу) едвали подлежитъ сомнѣнію. — На послѣднемъ эта женщина представлена сидящею, съ обнаженною по поясъ грудью и, придерживающею руками легкую одежду и съ головою обвитою шалью. Исполненіе прекрасно, мягко и нѣжно, несмотря на довольно рѣзкія очертанія; формы тонки и не лишены прелести, но въ тòже время съ нѣкоторымъ отпечаткомъ чувственности. Въ большихъ, темныхъ и полныхъ огня глазахъ, какъ будто виденъ отблескъ лучшихъ дней. Въ римскихъ галереяхъ находятся нѣсколько повтореній съ этой картины, работы Рафаэлевыхъ учениковъ.—Одинъ женскій портретъ позднѣйшей Рафаэлевой поры, представляющій повидимому тòже самое

*) Rumohr, Ital. Forsch. III стр. 109 и сл. тамъ же VIII и сл. считаетъ его за портретъ Рафаэля. Ошибочность этого мнѣнія достаточно доказана Passavant. I. стр. 185 и II стр. 143.

**) Passavant. I. 184, полагаетъ что это портретъ импровизаторки Беатричи феррарской, что очень возможно, судя по зеленому, эмальированному вѣнку на ея головѣ. По мнѣнію Миссирини (у Лонгены стр. 390) это копія съ Микельанджелова произведенія, руки Себастіано дель Піомбо, изображающая знаменитую Витторію Колонну, Маркезу ди Пескара, друга Микельанджела.

лицо, но прикрытое одеждою, и въ болѣе молодыхъ лѣтахъ, находится во дворцѣ Питти, онъ исполненъ высшей красоты и поистинѣ дивной прелести, и притомъ въ чисто римскомъ характерѣ. *) Можетъ быть это лицо служило образцомъ для изобр. Сикстинской Мадонны. Однако повидимому только голова, да свѣтлый камчатый рукавъ одежды работы Рафаэля.—Мы пропускаемъ другіе женскіе портреты слѣдующіе подъ именемъ изображеній Форнарины.

Портретъ Папы Юлія II во дворцѣ Питти во Флоренціи, писанный около 1512 г. Старикъ папа, въ фіолетовой мантіи и длинномъ бѣломъ одѣяніи, представленъ сидя на креслѣ и погруженнымъ въ размышленіе. Небольшіе острые глаза изъ подъ выдающагося лба смотрятъ спокойно и еще полны силы. Носъ горбатый и орлиный, губы крѣпко стиснуты, всѣ черты сохранили еще свою живую упругость; словомъ, все въ высшей степени мастерски исполнено.—Существуетъ много повтореній этого портрета; на одномъ хорошемъ экземплярѣ въ Уффиціяхъ, но обличающемъ менѣе свободную отдѣлку, одежда на папѣ пунцоваго цвѣта. Хорошая копія въ берл. музеѣ, другія въ Лейтъ—Кортѣ у г. Мейльса и въ лондонск. націон. галереѣ.

Портретъ Папы Льва X съ кардиналами де Медичи и деРосси, въ галереѣ Питти во Флоренціи, писанъ около 1518 г. Папа спокойно сидитъ у стола на которомъ передъ нимъ раскрытъ служебникъ; позади его по обѣимъ сторонамъ оба кардинала. Главныя достоинства этого произведенія, превосходно охарактеризованное выраженіе трехъ различныхъ между собою головъ, потомъ поразительно вѣрная передача побочностей, и мастерская выдержка общаго тона, качества ставящія эту картину въ вѣчный образецъ для свободной и полной жизни концепціи портретныхъ изображеній.—Превосходная копія работы Андрея дель Сарто, въ неапол. музеѣ.

Скрипачъ, въ галереѣ Шіарра въ Римѣ. Изображеніе молодаго человѣка держащаго смычекъ и лавровую вѣтвь въ рукѣ и смотрящаго черезъ плечо на зрителя, помѣченное 1518 г. Лицо умное и рѣшительное, съ энергическимъ и чувственнымъ но строгимъ выраженіемъ. Выполненіе превосходно.

Портретъ Іоанны Аррагонской. Существуетъ множество экземпляровъ этого портрета; въ числѣ которыхъ самымъ важнѣйшимъ считается находящійся въ собраніи барона Шпекъ-Штернбурга въ Лейпцигѣ, (прежде въ собраніи графа Фриза въ Блекъ;) другой экземпляръ въ Варвикъ Кастлѣ въ Англіи; третій въ парижскомъ музеѣ. Послѣдній, приписываютъ кисти Джіулію Романо, за исключеніемъ головы, которая хотя и писана рукою Рафаэля, но мало оживлена и съ жесткими очертаніями. Копія съ этого портрета, исполненная однимъ изъ учениковъ Леонарда да Винчи, (ошибочно приписываемая этому мастеру), хранится въ Римѣ въ галереѣ Дорія; различныя повторенія въ другихъ мѣстахъ. Представлена дама въ полномъ цвѣтѣ красоты въ богатомъ и пышномъ платьѣ краснаго цвѣта, она сидитъ обращенною къ зрителю; необыкновенная чистота и мягкость въ очертаніяхъ и чер-

*) Съ чѣмъ однако не согласуется предположеніе Пассавана, что Барберинскій портретъ на которомъ Форнарина представлена старше, написанъ еще въ 1509 г.

тахъ лица; густые бѣлокурые волосы опускаются до плечъ; большіе темныя глаза устремлены на зрителя. Іоанна была дочь Фердинанда Арагонскаго, герцога Монтальтскаго и жена Асканія Колонна, князя Тальякоццо. Но ея красотѣ ее прозвали «дивною.» Триста поэтовъ воспѣли ея славу для потомства. *)

Къ числу самыхъ оживленныхъ мыслью портретовъ Рафаэлевой руки принадлежатъ сверхъ того еще слѣдующіе: портретъ кардинала Джіуліо де' Медичи, также самая голова и поза какъ на вышеупомянутомъ портретѣ Льва X, и безъ сомнѣнія этюдъ къ нему; — порт. графа Кастильоне (1515 г.) рыцарское благородное лицо, полное огня и жизни;—порт. юноши опирающаго съ граціозною небрежностію голову на руку **); — всѣ три портрета въ парижск. музеѣ. — Потомъ портреты: кардинала Бибіена, сидящаго у стола и пишущаго со взоромъ серіозно и задумчиво поднятымъ вверхъ ***); Федра Инигарами, секретаря кардинальскаго конклава; — оба въ галереѣ Питти во Флоренціи; послѣдній весьма замѣчателенъ какъ примѣръ, съ какимъ искуствомъ Рафаэль сумѣлъ создать полнохарактерный и интересный образъ изъ толстаго и косоглазаго мужа, одѣтаго въ пушное платье.—Порт. Франческа Пенни, ученика Рафаэля, въ собраніи голландскаго короля въ Гаагѣ.—Впрочемъ легко можетъ быть, что многіе изъ портретовъ слывущихъ подъ его именемъ, только отчасти имѣютъ право называться его произведеніями; многіе даже принадлежатъ совершенно другой школѣ. Въ числѣ такихъ назовемъ: портретъ поэта Тбальдео, у г. Скарпа въ Ла Мотѣ (между Тревизо и Удине); — портр. Ф. Каронделет, архидіакона Битуитскаго, у герцога Грефтона въ Лондонѣ; — картину извѣстную подъ ошибочнымъ названіемъ «Рафаэля и его учителя фехтованія», въ парижск. музеѣ, въ послѣднее время приписываемую Себастіано дель Піомбо;—портр. двухъ правовѣдовъ Бартоло и Бальдо, (правильнѣе: писателей А. Наваджеро и А. Беаццано), въ галереѣ Дориа въ Римѣ; превосходныя головы, написанныя почти на венеціянскій манеръ и отчасти безспорно руки Рафаэля и пр.—Въ галереѣ Боргезе въ Римѣ, Рафаэлю приписывается весьма интересный портретъ, какъ говорятъ—Чезаре Борджіи, который однако не принадлежитъ Рафаэлю, и также не портретъ этого князя ✝).

§ 186. За исключеніемъ приведенныхъ портретовъ, всѣ произведенія Рафаэля разсмотрѣнныя нами доселѣ, небольшой части изображенія изъ священной исторіи. Остается еще упомянуть о нѣкоторыхъ другихъ, въ кото-

*) См. статью W. Gerhard. въ Tüb. Kunstbl: „Johanna von Arragonien". 1833, № 15, 16.—Судя по не очень привлекательной отдѣлкѣ головы въ парижскомъ экземплярѣ и нѣсколько рѣзкой передачи особенностей оригинала, можно полагать что Рафаэль не принадлежалъ къ числу безусловныхъ поклонниковъ воспѣваемой красавицы.

**) Passavant II. 88. относитъ эту картину еще къ флорентинскому періоду, въ чемъ мы не можемъ съ нимъ согласиться, принимая во вниманіе вполнѣ свободную обдѣлку этого произведенія.

***) Портретъ этого же кардинала, представленнаго въ болѣе молодыхъ лѣтахъ находится въ Мадридскомъ музеѣ и слываетъ тамъ портретомъ Гравелы.

✝) Портретъ пожилаго мужчины изъ Вильмоденской галереи, посѣщ у г. Гаусмана въ Ганноверѣ, по мнѣнію Waagen Kunstbl. 1847. стр. 375 считается произведеніемъ флорентинск. эпохи Рафаэля.

рыхъ представлены сцены изъ миѳическаго круга классической древности. Рафаэль смотрѣлъ на эти предметы не сухимъ и ученымъ взглядомъ, какъ нынѣ обыкновенно дѣлается; онъ не старался въ такого рода произведеніяхъ воспроизводить свойственный древнему міру образъ мыслей и пониманія, который всетаки останется чуждымъ нашему, новому воззрѣнію; въ этихъ предметахъ главнымъ образомъ онъ видѣлъ только веселую игру воображенія, представлявшую ему матеріалъ для свободнаго и пріятнаго сочетанія формъ, удобныхъ для изящнаго украшенія парадныхъ покоевъ. Такимъ образомъ и въ этихъ изображеніяхъ, предоставлявшихъ самый полный просторъ его воображенію, опять видно все своеобразное понятіе о красотѣ этого мастера.

Еще прежде, въ небольшихъ и второстепенныхъ изображеніяхъ, встрѣчаемыхъ между украшеніями ватиканскихъ ложъ, уже замѣтно вышеуказанное направленіе. Оно еще несравненно явственнѣе выказывается въ его большихъ произведеніяхъ, преимущественно во фрескахъ, которыми въ 1518 г. Рафаэль украсилъ римскую виллу Агостина Киджи; (богатаго любителя искусствъ того времени, и по порученію котораго Рафаэль написалъ также сивиллы въ ц. делья Паче). Эта вилла находится въ трастеверской части города Рима, и по имени позднѣйшихъ ея владѣльцевъ изъ рода Фарнезе, нынѣ извѣстна подъ названіемъ—Фарнезина. Здѣсь на сводѣ большой галереи выходящей на садъ, Рафаэль изобразилъ сцены изъ повѣсти о Психеѣ. На середней плоской части потолка представлены двѣ большія многофигурныя композиціи, судъ боговъ рѣшающихъ споръ Венеры и Купидона о Психеѣ, и обрученіе послѣднихъ въ торжественномъ собраніи обитателей олимпа. Въ люнетахъ свода маленькіе амуры съ аттрибутами тѣхъ изъ боговъ, которые признали силу любви. На треугольныхъ поляхъ между люнетами, представлены группы относящіяся къ разнымъ моментамъ этой басни. Послѣднія въ особенности обилуютъ красотами и могутъ служить примѣромъ высокаго умѣнья расположить предметы по пространству. Въ высшей степени прелестны и граціозны мж. пр. группы трехъ грацій, Купидона стоящаго въ умоляющемъ положеніи передъ Юпитеромъ, и потомъ Психеи вознесенной амурами и пр.—*) Нѣкоторые брюзгливые критики осуждаютъ эти изображенія, находя ихъ пошлыми и сладострастными, между тѣмъ всѣ эти картины проникнуты такимъ же благородствомъ, какое мы видимъ во всѣхъ произведеніяхъ Рафаэля. Въ нихъ естественно не могло выказыватся религіозное чувство художника, въ духѣ христіанскихъ понятій, но съ другой стороны они задуманы съ такой высокой наивностью, этимъ неотъемлемымъ признакомъ непритворной нравственности, что ими соблазняться могутъ развѣ только люди съ самымъ ограниченнымъ умомъ. Относительно выполненія, правда, менѣе замѣтно тонкое чувство Рафаэля; эти вещи по большой части были писаны по его картонамъ его учениками, и преимуще-

*) Сохранились два превосходныхъ рисунка, почти 6 ти ф. дл. двухъ большихъ изображеній на потолкѣ, собранія боговъ и брачнаго пира Купидона. Они слегка раскрашены и несмотря на бѣглое и отчасти даже только набросанное выполненіе, до такой степени легкостью и благородствомъ концепціи превосходятъ фрески, что мы принуждены признать ихъ за оригинальные рисунки Рафаэля. Въ 1846 г. ихъ продавали.

ственно Джіулю Романо; потомъ онѣ сильно были повреждены отъ времени, такъ что при востановленіи Карломъ Маратта, ихъ пришлось значительно записать. Ближайшая къ зрителю изъ трехъ грацій въ упомянутой выше группѣ, повидимому исполнена собственноручно Рафаэлемъ.

Въ тойже виллѣ, въ примыкающемъ къ названой галереѣ залѣ, существуетъ другое фресковое изображеніе, написанное нѣсколько раньше въ 1514 г. и по большой части выполненное самимъ Рафаэлемъ, которое поэтому несравненно важнѣе упомянутыхъ нами сейчасъ изображеній. Эта картина извѣстна подъ названіемъ Галатеи. Представлена царица морей въ своей раковинѣ, на волнахъ, окруженною веселою толпою тритоновъ и нереидъ; метая стрѣлы по воздуху несется стая маленькихъ амуровъ. Вся эта катина дышитъ крайней нѣгою, самымъ горючимъ желаніемъ, всюду жизнь, разыгравшіяся чувства, кипучая жажда наслажденія. И опять таки здѣсь мы встрѣчаемъ ту высокую чистоту, которая присуща истиной красотѣ, и здѣсь тѣмъ болѣе замѣтна, что, (за исключеніемъ группы направо отъ богини), вся почти картина написана собственноручно Рафаэлемъ *).

Существуетъ цѣлый значительный рядъ старинныхъ гравюръ, (работы учениковъ Марка-Антонія (Раимонди)), на которыхъ повѣсть о Психеѣ иначе представлена, но также, какъ говорятъ, скомпонована Рафаэлемъ. Вазари между тѣмъ приписываетъ это произведеніе нидерландскому художнику Михаилу Коксіе (Coxcie), занимавшемуся нѣкоторое время въ школѣ Рафаэля. Хотя эти вещи вообще не соотвѣтствуютъ по достоинству Рафаэлевымъ композиціямъ, тѣмъ не менѣе нѣкоторыя, если не бо̀льшая часть помѣщенныхъ въ нихъ группъ до такой степени хороши, что надо полагать, ученики мѣстами воспользовались для своей работы рисунками мастера.

Другія прелестныя изображенія миѳологическаго содержанія, но къ сожалѣнію сильно поврежденныя, находятся въ купальнѣ кардинала Бибіена, въ Ватиканѣ надъ Рафаэлевыми лоджіями, и ошибочно называемой «il Ritiro di Giulio II.» Мы видимъ здѣсь на стѣнахъ, семь небольшихъ изображеній, среди прекрасной общей орнаментовки, въ которыхъ какъ и въ немногихъ остаткахъ на потолкѣ, представлены владычество и сила любви въ сонмѣ боговъ. Это по большой части композиціи Рафаэля, выполненныя лучшими изъ его учениковъ. Рожденіе Венеры, мж. пр. въ высшей степени граціозная картина, также Венера и Купидонъ несущіеся на дельфинахъ, и Купидонъ жалующійся у Венеры на рану; прочія изображенія по большой части композиціи Джіуліо Романо. На потолкѣ между прочими сценами представлено торжество Купидона въ комическомъ единоборствѣ съ Паномъ, и внизу главныхъ предметовъ, по стѣнамъ, шесть торжествующихъ маленькихъ амуровъ по чорному фону. — Повторенія послѣднихъ изображеній, но вѣроятно выполненныя безъ участія самаго Рафаэля, можно видѣть на фрескахъ въ одной виллѣ построенной на развалинахъ прежнихъ дворцовъ Кесарей и из-

*) Тяжеловатыя формы, существеный недостатокъ этихъ фресокъ, можно вообще приписать Джіуліо Романо; колоритъ, съ другой стороны, также не свойственъ Рафаэлевымъ ученикамъ, тѣмъ болѣе что все это произведеніе подновлено и сильно записано Карломъ Маратта. — (Прим. англ. изд.)

вѣстной подъ названіемъ виллы Спада, (и также по имени послѣдовавшихъ владѣльцевъ — виллы Сантини, Маньани, Миллсъ и пр.). — Другія фрески миѳологическаго содержанія находились прежде въ такъ назыв. виллѣ Рафаэля *) (также в. Ольджіати или Пэлли) въ садахъ виллы Боргезе; въ новѣйшее время три главныя фрески были выпилены изъ стѣнъ и перенесены во дворецъ Боргезе. Изображеніе брака Александра и Роксаны выполнено по превосходной композиціи Рафаэля, вѣроятно Периномъ дель Вага; бракъ Вертумна съ Помоною между тѣмъ, скомпонованъ однимъ изъ его учениковъ. Третье изображеніе, подражаніе мастерской композиціи Микельанджело; нагія фигуры несущіяся по воздуху, мечутъ яростно свои стрѣлы на статую Гермеса, защищенную щитомъ, и возлѣ которой лежитъ спящій Кипидонъ.

§ 187. Если мы еще разъ окинемъ взоромъ массу живописныхъ произведеній выполненыхъ Рафаэлемъ, и приведемъ себѣ на память, что съ половины 1514 г. этотъ художникъ по собственному плану руководилъ работами по построенію храма с. Петра, и кромѣ того производилъ еще разныя другія постройки; что въ позднѣйшихъ годахъ онъ занятъ былъ раскопкою древнеримскихъ памятниковъ и проектомъ реставраціи древняго Рима; что онъ не забывалъ также упражняться въ скульптурныхъ работахъ; и наконецъ что онъ умеръ на 37 году жизни, — насъ должно поразить удивленіемъ неистощимая творческая сила этого мастера, подобной которой мы въ такомъ совершенствѣ не встрѣчаемъ ни у кого другаго. Если другіе мастера, по нѣкоторымъ, или можетъ быть даже по значительному числу своихъ произведеній, занимаютъ достойное мѣсто на ряду съ нимъ, всетаки въ нихъ вообще не было достаточной энергіи чтобы постоянно удержаться на одинаковой степени совершенства. Въ этомъ отношеніи безспорно можно назвать Рафаэля самымъ замѣчательнѣйшимъ изъ новѣйшихъ художниковъ. Если же послѣ этого въ числѣ произведеній его руки мы встрѣчаемъ нѣкоторыя вещи отмѣченныя меньшимъ достоинствомъ, или мѣстами наклонность къ нѣсколько поверхностной манерѣ, то это только доказательство, что при всемъ своемъ величіи, и онъ также раздѣлялъ участь общую всѣмъ людямъ.

Рафаэль умеръ послѣ кратковременной, сильной лихорадки, противъ которой не могло устоять его нѣжное сложеніе, раздражаемое до высшей степени безпрерывною умственною и физическою дѣятельностью. Невыразимою печалью исполнились при его смерти всѣ сословія города Рима, знатные и незнатные, папа и его дворъ, друзья его и ученики. «Не могу представить себѣ что я въ Римѣ» — писалъ графъ Кастильіоне, — «теперь, когда нѣтъ въ немъ уже бѣднаго моего Рафаэля». Съ благоговѣйнымъ удивленіемъ смотрѣли на произведенія его рукъ, какъ будто на откровенія свыше и подобныя древнимъ пророчествамъ. Смертные останки художника были публично выставлены на великолѣпномъ катафалкѣ, надъ головою его поставили Пре-

*) Никакія прежнія извѣстія не называютъ этотъ домъ — Рафаэлевою виллою. Украшенія находившіяся въ немъ были копіи, не съ однихъ только произведеній этого мастера, но также разныхъ другихъ художниковъ: самое же зданіе теперь уже не существуетъ болѣе. (Прим. англ. изд.)

ображеніе, потомъ предали тѣло землѣ въ Пантеонѣ, подъ престоломъ украшеннымъ статуею Б. Матери, пожертвованной Рафаэлемъ. Такъ какъ въ послѣднее время возникли сомнѣнія относительно подлинности его могилы, въ 1833 г. назначена была раскопка въ Пантеонѣ, и Рафаэлевы останки нашли точно въ такой обстановкѣ какъ ее описываетъ Вазари; 18 Окт. тогоже года ихъ опять предали землѣ съ большою торжественностью.

Замѣчаніе относительно первоначальнаго расположенія обоевъ.

Не было надобности раздѣлять обои Сикстовой часовни на двѣ серіи; въ сущности они составляютъ одно цѣлое и въ этомъ смыслѣ слѣдуетъ на нихъ смотрѣть, потому что существуетъ другая серія, (о которой также упоминаетъ авторъ стр. 397) изготовленная небольшой части учениками Рафаэля по рисункамъ мастера. Слѣдующія замѣчанія относятся только къ полной первой серіи.

Общій планъ Сикст. часовни описанъ уже выше (стр. 259 прим. 2-ое) Все пространство, какъ мы сказали, раздѣлено на двѣ неравныя части бѣлою мраморною оградною стѣнкою; большая изъ этихъ частей, какъ въ древнихъ базиликахъ отведена была священнослужительству. Фрески Перуджина и другихъ художниковъ на стѣнахъ подъ окнами, но на значительномъ разстояніи отъ выложеннаго пола, окружали часовню со всѣхъ четырехъ сторонъ: пространство понизу этихъ изображеній было расписано на манеръ тканой драпировки въ подражаніе драгоцѣннымъ украшеніямъ подобнаго рода бывшимъ въ употребленіи въ древневизантійскихъ и римскихъ церквахъ. Эти декораціи были отдѣлены другъ отъ друга на равныхъ разстояніяхъ расписанными пилястрами, украшенными арабесками. Левъ X, вскорѣ послѣ восшествія на престолъ, повидимому имѣлъ намѣреніе украсить настоящими коврами ту часть часовни которая находится позади оградной стѣнки. Согласно сему были изготовлены по его волѣ 11 обоевъ по картонамъ Рафаэля, и такимъ образомъ возстановлено въ лучшемъ еще видѣ древнее великолѣпіе христіанскихъ храмовъ. Подобно расписанной драпировкѣ, также обои были отдѣлены пилястрами изъ тогоже матеріала, съ арабесковыми украшеніями, и подъ большими предметами помѣщались композиціи меньшихъ размѣровъ и бронзоваго цвѣта, замѣнявшія цоколь. Эти новыя декораціи занимавшія исключительно пространство отгороженное для священнослужителей,

придавали такимъ образомъ этому мѣсту характеръ болѣе священный сравнительно съ остальной частью часовни.

На алтарной стѣнѣ находилось тканое изображеніе Вѣнчанія Пр. Богородицы (Passavant II. 258); надъ нимъ оставалась еще фреска Перуджина, Вознесеніе. Справа (отъ зрителя обращеннаго лицомъ къ алтарю), и на одной линіи съ предыдущимъ изображеніемъ, помѣщалось другое на которомъ представлено было Обращеніе ап. Павла, а слѣва Призваніе Петра къ апостольству, (т. е. чудесная ловля рыбъ); первое находилось подъ фрескою Рождества Христова, послѣднее подъ фрескою Моисея въ кустѣ (стр. 259 пр.). Эти шесть предметовъ занимали нижнюю часть запрестольной стѣны пока ихъ не уничтожили для мѣста подъ Микельанжеловъ Страшный Судъ при папѣ Павлѣ III. Непосредственно на правой стѣнѣ, и почти прямымъ угломъ съ Призваніемъ Петра къ апостольству, находились: Вручение Петру ключей; Мученическая смерть Стефана, Исцѣленіе Петромъ и Іоанномъ хромаго и Смерть Ананіи. Помѣщеніе папской касседы у этой стѣны было и здѣсь причиною измѣненія размѣровъ обоевъ, вслѣдствіе чего мученіе с. Стефана также гораздо уже сравнительно съ остальными изображеніями. На этихъ обоихъ соблюдены были цвѣта картоновъ, но украшеній было больше, потому что въ аксессуарахъ пущено было золото. Изображенія подъ цвѣтъ бронзы на цоколѣ; отчасти представляли сцены изъ жизни Льва X. (Относительно вышеописаннаго первоначальнаго расположенія обоевъ, за исключеніемъ Вѣнчанія Пр. Дѣвы, см. любопытный трактатъ кавалера Бунзена къ его описанію города Рима, Т. II. кн. 2 стр. 408).

Мы уже прежде замѣтили что произведенія искусства исполненныя по волѣ римскаго престола для украшенія храмовъ, вообще относились либо къ І. Христу и Б. Матери, либо къ Церкви. Исторія христіанской церкви начинается собственно съ дѣяній апостольскихъ, и Рафаэль выбралъ именно дѣянія ап. Петра, дѣянія апостола язычниковъ, и смерть первомученика, съ цѣлью изобразить начало могущества церкви и ея бѣдствія: Вѣнчаніе Пр. Дѣвы можно считать типическимъ олицетвореніемъ полнаго торжества церкви. Такоеже отношеніе мы встрѣчаемъ также въ мелкихъ изображеніяхъ изъ жизни папы Льва X, ибо для сыновъ римскокатолической церкви въ нихъ заключалась исторія царствовавшаго тогда преемника ап. Петра, и потому они имѣли почти тождественный для нихъ смыслъ. Посторонніе обстоятельства связанныя съ происхож-

дешемъ произведеній искусства, часто имъ придаютъ бо́льшій интересъ и также служатъ къ уясненію выраженной въ нихъ идеи; здѣсь эти побочныя отношенія имѣютъ особенную важность. Предметъ Призванія Петра, какъ мы видѣли, находился непосредственно у алтаря: такимъ образомъ, на разстояніи лишь нѣсколькихъ шаговъ «глава церкви», съ высоты своего, церкаго въ мірѣ престола, имѣлъ передъ глазами образъ глубокаго смиренія и преданности, выраженныхъ въ изображеніи Петра, стоящаго на колѣняхъ передъ Господомъ въ кораблѣ. Такія же посторонніе намеки можно прослѣдить при сличеніи расположенія и значенія другихъ предметовъ. Авторитетъ церкви, чудодѣтельныя ея силы, ея обязанности и жертвы, распространеніе вѣры, гоненія, мученичества,—вотъ предметы которые выбиралъ Рафаэль, какъ примѣры для назиданія «преемника ап. Петра».

Всѣ эти побочные намеки вѣроятно вполнѣ были понятны только когда предметы находились въ первоначальномъ своемъ расположеніи; но достоинства и польза картоновъ таковы, что эти работы интересны во всякомъ мѣстѣ и для христіанъ всѣхъ исповѣданій. Не будь такъ, мы можетъ быть не имѣли́бы ихъ въ настоящее время, именно потому что, когда сокровища искусства, собранныя Карломъ I были распроданы, и вмѣстѣ съ тѣмъ издано было повелѣніе «немедленно предать огню» тѣ изъ картинъ которыя признаны будутъ за «суевѣрныя», (Journal of the Commons, July 23.1645 г.), навряд Кромвель купилъ бы обратно картоны, (сохраненные благодаря ему для народа), если они могли быть включены въ разрядъ осужденныхъ изображеній.

Относительно исполненія этихъ вещей, мы уже видѣли, что главнымъ помощникомъ Рафаэля былъ Франческо Пенни. Сотрудничество другихъ учениковъ также замѣтно; но во всѣхъ почти картонахъ видна рука мастера, и преимущественно въ изображеніи Призванія ап. Петра, (которому суждено было занять на обо́ихъ такое видное мѣсто въ часовнѣ), и потомъ въ проповѣди Павла въ Аѳинахъ и Врученіи Петру ключей. Какъ рисунки они всюду считаются превосходнѣйшими композиціями Рафаэля. Въ то время когда ему поручено было ихъ приготовить, роспись Микельанджела на потолкѣ въ часовнѣ, для украшенія которой они предназначались, уже достигла высшей своей славы. Воодушевленный благороднымъ чувствомъ соревнованія, и съ практическою опытностью, пріобрѣтенною при исполненіи разныхъ фресковыхъ работъ въ Ватиканѣ, Рафаэль эту новую задачу выполнилъ съ такимъ высокимъ чувствомъ, которому можетъ быть не было примѣра въ его раннихъ трудахъ. Главное достоинство этихъ произведеній безспорно въ томъ, что они прямо дѣйствуютъ на умъ, какъ живое толкованіе духа и буквы Св. Писанія; но съ другой стороны, какъ предметы искусства, они также

представляютъ самые совершенные образцы той общей величавой обработки формъ, композиціи и драпировки, которую италіянскіе мастера всегда считали самою приличною для религіозныхъ цѣлей и для размѣровъ храмовъ, гдѣ помѣщаемы были подобныя произведенія. Въ картонахъ, каждая фигура отмѣчена этою величавостью стиля съ соотвѣтственнымъ разнообразіемъ характера, а въ нѣкоторыхъ фигурахъ апостоловъ эта черта до такой степени рѣзко выдается, что ихъ можно поставить на одну линію съ Микельанджеловыми изображеніями пророковъ. — (Англ. издат.)

ГЛАВА ПЯТАЯ.

УЧЕНИКИ И ПОСЛѢДОВАТЕЛИ РАФАЭЛЯ. *)

§ 188. Мы уже выше замѣтили что при Рафаэлѣ работало значительное число учениковъ и помощниковъ, которые старались усвоить себѣ манеру своего мастера, и послѣ его смерти распространили его стиль въ тѣхъ странахъ Италіи откуда они стеклись въ его школу. (Отчасти занятіе и ограбленіе въ 1527 г. города Рима войсками Карла V, также содѣйствовало разсѣянію Рафаэлевыхъ учениковъ по Италіи). Впрочемъ плоды отъ усвоенія ими стиля учителя, были сомнительнаго свойства; такъ какъ этотъ стиль въ сущности вытекалъ изъ врожденнаго этому мастеру чувства красоты и своеобразной граціи; подраженіе же главнымъ образомъ повело къ перениманію лишь прекрасной внѣшности формъ, какъ будто высокій духъ и чистое чувство, выраженіемъ коихъ служатъ эти формы, непремѣнно должны были переходить также въ подражанія. Вотъ почему въ произведеніяхъ Рафаэлевыхъ учениковъ замѣтна по большой части извѣстная холодность и принужденность, и въ рѣдкихъ случаяхъ въ нихъ виденъ живой и самобытный творческій духъ. Вообще они не отличаются пріятнымъ отпечаткомъ, свойственнымъ произведеніямъ напр. Леонардовой или венеціянской школамъ, о которыхъ вскорѣ будетъ говорено.

Знаменитѣйшимъ изъ учениковъ Рафаэля былъ Джіуліо Пиппи, прозванный Джіуліо Романо; (род. около 1492 г. ум. въ 1546 г.) Художникъ одаренный сильнымъ, смѣлымъ духомъ и легкостью руки, благодаря которой проникнуты жизнію всѣ произведенія его бойкаго и неутомимаго вооб-

*) Сравни также для этого отдѣла сочиненіе Passavant (I. стр. 331 и сл. и 370 и сл.).

ражения. Пока онъ работалъ при Рафаэлѣ, онъ не только подражалъ съ поразительной вѣрностью его способу изображенія, но, вникнувъ въ чувство и мысль учителя, на сколько его природа ему позволила, онъ даже усвоилъ себѣ характеристическія особенности его концепціи. Изъ путей открытыхъ Рафаэлемъ, его въ особенности привлекала область эпизоковъ въ коихъ преимущественно онъ выбиралъ свои сюжеты, и формы и способъ изображенія которыхъ старался себѣ усвоить. Однако въ немъ не было ни нѣжности, ни граціи, ни цѣломудренности учителя, а когда смерть послѣдняго ему развязала руки, въ немъ стала мало по малу проявляться врожденная необузданность духа. Въ послѣствіи, избавившись отъ благотворнаго вліянія Рима, гдѣ его сдерживалъ классическій геній древности, онъ вскорѣ впалъ въ такую дикую и даже грубую манеру, что только по весьма общимъ внѣшнимъ чертамъ формъ, въ немъ еще можно узнать ученика Рафаэля. О сотрудничествѣ его при работахъ этого мастера, было часто говорено въ предъидущемъ.

Почти къ тому же времени когда онъ расписывалъ Константиновскій залъ въ Ватиканѣ, относятся нѣкоторыя фресковыя работы миѳическаго содержанія въ Римѣ исполненныя его рукою, именно: изображенія которыми онъ украсилъ построенную имъ виллу Ланте; *) Картины изъ римской исторіи относящіяся къ Янискулу, небольшія и отчасти грубокато-юмористическія сцены; — потомъ широкій фризъ **) въ одномъ изъ верхнихъ заловъ Фарнезины, (по крайней мѣрѣ съ большою достовѣрностью приписываемый ему); то и другое хорошія и тѣльныя произведенія, отличающіяся впрочемъ скорѣе энергическою оживленностью, нежели пріятностію и нѣжностью. Сюда же принадлежатъ нѣсколько картинъ веселаго характера, сохранившихся еще въ виллѣ Мадама. — Важнѣе однако надгрестное изображеніе написанное Джулію вскорѣ послѣ смерти Рафаэля для ц. С. Стефана въ Генуѣ (гдѣ оно и теперь находится)***), и представляющее Побіеніе первомученика. Фигура с. Стефана выдвинута далеко впередъ на средину картины; это юношески-прекрасное лицо, торжествующее надъ физическими страданіями, и освѣщенное небеснымъ свѣтомъ нисходящимъ только на него: ближайшій къ нему сидитъ начальникъ стражи; съ нѣкотораго разстоянія римскіе воины прицѣливаются и бросаютъ въ святаго камешьями слѣда глазами за ихъ полетомъ. Все это придавая жизнь и естественность происходящему дѣйствію, нисколько не вредитъ значенію главнаго момента, сосредоточеннаго въ фигурѣ и превосходномъ выраженіи святаго. — Къ этой картинѣ примыкаетъ одно изобр. С. Семейства въ дрезденской галереѣ съ такими же достоинствами, и во всякомъ случаѣ принадлежащее также къ первой порѣ самостоятельной дѣятельности Джулио Романо: Б. Матерь собирающаяся обмыть Младенца стоящаго въ кадочкѣ, въ которую

*) Peintures de la Villa Lante de l'invention de Jules Romain rec. par les frères Piranesi. dess. par Th. Piroli.

**) Il Fregio di Giulio Romano dip. nella Farnesina dis. edinc. da F. Pinelli. Roma 1813.

***) Ст. Rumohr, Drei Reisen etc. стр. 304. — Очень испорченный картонъ къ этой картинѣ какъ говорятъ находится въ картинной галереѣ на капитоліи въ Римѣ, но не выставленъ для публики.

весело подливаетъ воду маленькій Іоаннъ; бойкая картина, прекраснаго рисунка и дѣльно написанная. Композицію этой картины приписывали Рафаэлю, но при всѣхъ ея достоинствахъ она не соотвѣтствуетъ кроткому чувству этого мастера. — Къ этой также лучшей его порѣ относится, превосходный надпрестольный образъ въ ц. С. Марія дель Анима въ Римѣ: Мадонна на престолѣ со святыми и ангелами среди богатой архитектурной обстановки. Онъ былъ первоначально писанъ для аугсбургской семьи Фуггеровъ.

Четыре года послѣ смерти Рафаэля Джіуліо былъ вызванъ въ Мантуу гдѣ онъ обнаружилъ большую дѣятельность какъ по части архитектуры, такъ и по живописи. Въ этомъ городѣ онъ построилъ множество дворцовъ и церквей, руководилъ работами по богатому украшенію ихъ (въ стилѣ Рафаэлевыхъ лоджій), и исполнилъ большія фресковыя работы. Для этой цѣли онъ окружилъ себя большимъ числомъ учениковъ которые ему помогали при его работахъ. Къ первымъ его трудамъ принадлежатъ преимущественно, какъ кажется, роспись въ старомъ герцогскомъ дворцѣ въ городѣ, которая къ сожалѣнію значительно пострадала во время послѣдовавшихъ войнъ. Тамъ, въ одномъ покоѣ нижняго этажа, (такъ назыв. Уффиціо делла скалькерія, т. е. буфетной сохранились прекрасныя вещи; въ люнетахъ этой комнаты изображены сцены изъ Діаниной охоты съ чрезвычайно пріятными и истино прекрасными фигурами, въ которыхъ еще сказывается отголосокъ прелестной наивности Рафаэлевыхъ композицій. Въ другомъ залѣ, въ верхнемъ этажѣ того же дворца, Джіуліо написалъ фрески изъ исторіи троянской войны, но эти вещи уже значительно уступаютъ упомянутымъ сей часъ, и въ нихъ уже преобладаютъ сухая концепція и манерность въ выраженіи. — Въ многочисленныхъ стѣнныхъ фрескахъ которыми Джіуліо украсилъ построеный имъ близъ Мантуи дворецъ дель Те, онъ еще далѣе уклоняется отъ благороднаго стиля своего великаго учителя. Въ этомъ дворцѣ двѣ комнаты въ особенности замѣчательны по богатству картинъ. Въ одной онъ изобразилъ низверженіе гигантовъ *), произведеніе по которому его несправедливо сравнивали съ Микельанджело. Внутренняя обдѣлка этой комнаты представляетъ ту особенность, что всѣ острые ребры и углы въ ней скрадываются; на сводчатомъ потолкѣ мы видимъ храмъ, и боговъ расположенныхъ вокругъ него по краямъ потолка. На пандантивахъ изображены Эолы; по стѣнамъ гиганты, разгромленные обломками скалъ и развалинами зданій; неуклюжія исполинскія формы по лишонные дѣйствительной силы. Во второй комнатѣ представлены сцены изъ повѣсти о Психеѣ и другія любовныя похожденія обитателей олимпа. За исключеніемъ не многихъ красивыхъ группъ, мы видимъ здѣсь почти полнѣйшее пренебреженіе красотою и благородствомъ формъ и чистотою колорита, (чего никакъ нельзя безусловно приписать помощникамъ ху-

*) Giove che fulmina li Giganti rappresentato in pitture da Giulio Romano ecc. dis. et int. da Pietro Santi Bartoli. Roma. Роспись этой комнаты онъ препоручилъ Ринальдо Мантовано. Что композиція не принадлежитъ послѣднему, какъ прежде утверждали, доказано у Gaye, Kunstbl. 1838. № 71 и сл. Ср. Carteggio, II. стр. 257 и сл.

дожника), и кромѣ того пошлость въ концепціи, доведенную въ нѣкоторыхъ сценахъ (напр. съ Олимпіею!) по истинѣ до крайнихъ предѣловъ *).

Станковыхъ картинъ работы Джіуліо Романо, вообще не много. Кромѣ упомянутыхъ нами уже выше картинъ ранней его поры, слѣдуетъ назвать нѣкоторыя прекрасныя большія изображенія миѳическаго содержанія (находившіяся прежде въ Венеціи въ галереѣ Манфрини), въ которыхъ при общей суховатости замысла встрѣчается не мало прекрасныхъ отдѣльныхъ мотивовъ. —Въ ризницѣ при храмѣ С. Петра въ Римѣ находится поясное изображеніе Мадонны съ обоими младенцами, принадлежащее къ числу его раннихъ, и болѣе тщательно выработанныхъ произведеній.—Нѣсколько манернѣе одно Бичеваніе І. Христа въ ризницѣ ц. С. Прасседе въ Римѣ съ тремя почти нагими фигурами краснокирпичнаго цвѣта.—Въ Луврѣ есть нѣсколько весьма характеристическихъ произведеній Джіуліо, въ томъ числѣ: одно дѣльно написанное изобр. Б. Матери съ обоими младенцами; —чрезвычайно энергичный портретъ самаго художника; — превосходное изобр. торжества Тита и Веспазіана;—наконецъ, большое и многофигурное Обрѣзаніе Іисуса Хр., въ которомъ рѣшительная практика этого художника уже значительно переходитъ въ манерность.—Два изобр. Мадонны съ довольно дюжими формами, и съ Младенцемъ въ слишкомъ бойкомъ движеніи, въ галереѣ Боргезе въ Римѣ; другое подобное этимъ, во дворцѣ Колонна; всѣ три изображенія вѣроятно принадлежатъ къ прежней порѣ этого художника. — Много, не особенно замѣчательныхъ картинъ, разбросано по разнымъ галереямъ въ Англіи; одна изъ лучшихъ находится у лорда Портвика въ Лондонѣ: Воспитаніе Юпитера среди нимфъ и корибантовъ; умно, смѣло и поэтически скомпонованая сцена, въ богатомъ прибрежномъ пейзажѣ, тщательно выполненная и съ сильнымъ колоритомъ.

Многочисленные ученики, которыхъ онъ образовалъ въ Мантуѣ, послѣдовали безъотрадной манерѣ своего учителя, и отчасти преувеличивали, но отчасти также смягчали ее большею простотою и вѣрностью природѣ. Въ числѣ замѣчательнѣйшихъ назовемъ: мантуанцевъ Ринальдо и Фермо Гуизони: хорошее Распятіе исполненное послѣднимъ находится въ ц. С. Андрея въ Мантуѣ. Потомъ слѣдуетъ миніатюристъ Джіуліо Кловіо изъ Кроаціи; весьма чисто расписанный (для кардинала Фарнезе), служебникъ его руки, хранится въ неаполитанской библіотекѣ. (Изящно обдѣланный бронзовый окладъ этой рукописи, работа Бенвенуто Челлини). Джіуліо Кловіо

*) Въ саду этого дворца находится небольшой покой покрытый сводомъ о которомъ Куглеръ вѣроятно забылъ когда онъ произносилъ этотъ строгій приговоръ, ограничивъ по видимому достоинство этого замѣчательнаго ученика Рафаэля тою порою, когда еще жилъ самъ мастеръ. Для подробностей мы отсылаемъ читателя къ превосходной критикѣ покойнаго академика Т. Филипса, помѣщенной въ путеводителѣ Моррейя по сѣверной Италіи: мы можемъ здѣсь только указать общій характеръ. Въ серіи одиннадцати небольшихъ фресковыхъ изображеній, покрывающихъ сводъ и стѣны подъ нимъ, Джіуліо представилъ аллегорію человѣческой жизни въ такомъ стилѣ, который по совершенству и красотѣ рисунка не уступаетъ ни одному изъ декоративныхъ произведеній Рафаэлевой кисти. Это поэма безъ словъ, — обилующая оригинальными и удачными мотивами и сплошь проникнутая чистымъ и нѣжнымъ чувствомъ подобно идилліи великаго поэта Мантуи (Виргилія). (Прим. англ. изд.)

принадлежатъ также позднѣйшія миніатюры въ одной урбинской рукописи Данте, хранящейся теперь въ ватиканской библіотекѣ, въ которыхъ однако, при весьма дѣльномъ исполненіи нѣсколько мѣшаетъ мелочная и безхарактерная обдѣлка аллегорическихъ предметовъ.—Изъ учениковъ Джіулію Романо преимущественно заслуживаетъ вниманія болонецъ Франческо Приматтичіо (1490—1570), бывшій ученикомъ Иннокентія да Имола и Бальдассаро. Въ дворцѣ дель Те имъ въ особенности произведены многочисленныя лѣпныя работы; послѣ того онъ былъ вызванъ королемъ Францискомъ I во Францію, и руководилъ между прочимъ художественными работами по украшенію замковъ Фонтенбло, (въ томъ же родѣ какъ Джіулію Романо въ Мантуѣ, — и вообще въ подобномъ почти, но болѣе одичаломъ стилѣ); въ награду за его труды, король его сдѣлалъ абатомъ с. Мартина *). Его фигуры вообще нѣсколько вытянуты и принужденны. Въ числѣ не многихъ сохранившихся станковыхъ картинъ этого художника можно привести его Возвращеніе Улиссa къ Пенелопѣ, теперь въ Кастлъ Говардѣ (въ графствѣ Карлейль); картина съ благороднымъ характеромъ, тщательно выполненная но слабая по колориту.—Помощникомъ и преемникомъ Приматтичіо въ Фонтенбло былъ Никколо дель Аббате, художникъ также сродственный по стилю Рафаэлевой школѣ. Въ его родномъ городѣ Моденѣ, въ палаццо делла Коммуне можно видѣть рядъ стѣнныхъ изображеній, въ которыхъ этотъ стиль выдержанъ съ простотою и благородствомъ и безъ всякой манерности. Въ Болоньѣ, въ Портико дэ'Леони есть прекрасное Поклоненіе волхвовъ. Менѣе привлекательны стѣнныя изобр. содержаніе которыхъ взято изъ Энеиды и исполненныя Никколо въ замкѣ Скандіано **). Замѣчательный престольный образъ его руки, представляющій Усѣкновеніе главы ап. Павла, находится въ дрезденск. галереѣ; эта картина однако манернѣе чѣмъ предыдущія, притомъ мѣстами напоминаетъ Корреджіо, слѣдовательно ту школу изъ которой первоначально произошелъ Никколо. Отличное Похищеніе Прозерпины, въ богатомъ, фантастически освѣщенномъ пейзажѣ; находится у герцога Сутерланда въ Лондонѣ, (въ Стаффордгаузѣ).

§ 189. Другой ученикъ Рафаэля былъ, флорентинецъ Піерино Буонаккорси, по прозванію Перино дель Вага, (1500 до 1547 г.) Въ разныхъ галереяхъ встрѣчаются изобр. Мадонны и другихъ сюжетовъ, обличающія болѣе или менѣе удачную сродственность Рафаэлевому стилю, но не достигающія ни глубины ни красоты его, не смотря на то что художникъ дѣйствительно обладалъ въ значительной степени легкостію и творческою способностью. Быстрое вырожденіе стиля у этого художника еще поразительнѣе чѣмъ у Джіулію Романо.—Кромѣ упомянутыхъ уже работъ, Перино выполнилъ еще, почти наблюденіемъ Рафаэля, или покрайней мѣрѣ по

---

*) Главное произв. Приматтичіо въ Фонтенбло, Улиссова галерея, не существующая болѣе. Историческія изображенія составлявшія эту галерею извѣстны по сочиненію: Les travaux d'Ulisse peints à Fontainebleau par le Primatice. Par Theodore van Thulden. 1633. (58 легко и остроумно гравированныхъ листовъ).—Относительно работъ Приматтичіо и Никколо дель Аббате въ Фонтенбло, ср. Waagen. Paris. стр. 24 и сл. и стр. 49.

**) L'Eneide di Virgilio dip. in Scandiano dal celebre pitt. Niccolò Abati, dis. dal Gius. Guizzardi, inc. dal Ant. Gajani ecc. Modena, 1824.

его рисункамъ, изображенія планетъ въ большомъ залѣ эпизартаменто Борджія (въ Ватиканѣ). Послѣ опустошенія Рима онъ отправился въ Геную, гдѣ по примѣру Джіулио Романо, изукрашивавшаго мантуанскіе дворцы, онъ принялся за украшеніе тамошняго дворца Дорія, употребивъ на это множество богатыхъ орнаментовъ, лѣпныхъ работъ, и фресковыхъ изображеній съ сюжетами изъ миѳовъ и исторіи. Въ послѣдствіи Перино возвратился въ Римъ и открылъ въ этомъ городѣ большую мастерскую, изъ которой однако вышли лишь ремесленническія произведенія. Граціозная картинка представляющая состязаніе въ пѣніи парнасскихъ Музъ съ музами горы Пиеріи находится въ Луврѣ; — одно Рождество Христово съ четырьмя святыми, 1534 г. бывшее прежде въ галереѣ Фешъ въ Римѣ, при легкомъ и энергичномъ выполненіи обличаетъ замѣчательную пустоту и слабость;—портретъ кардинала Полусъ, въ собраніи графа Спенсера въ Альторпѣ, какъ почти сплошь портреты этой школы, принадлежитъ къ болѣе замѣчательнымъ произведеніямъ. — Изъ многочисленныхъ учениковъ которыхъ Перино образовалъ въ Генуѣ славятся Лаццаро и Пантелео Кальви.

Джіанфранческо Пенни, прозванный иль Фатторе, родственникъ Перина, былъ, послѣ Джіулио, самымъ близкимъ ученикомъ Рафаэля. Картины этого мастера довольно рѣдки, такъ какъ онъ умеръ рано, лѣтъ восемь послѣ Рафаэля. Въ Неаполѣ, гдѣ онъ провелъ послѣдніе годы жизни, хранятся въ музеѣ нѣкоторыя его вещи, обличающія простаго но не очень глубокаго мастера римской школы. — Нижняя половина Вѣнчанія Б. Матери для Монте-Луче, писанная имъ, какъ говорятъ, послѣ смерти Рафаэля, ниже посредственности; черты лица безъ выраженія, жесты лишены спокойствія, колоритъ холоденъ и нечистъ. — Одно изобр. Любви и другое Надежды, изящныя по безцѣнныя картины, изъ дворца Боргезе попали въ Англію. — Въ Неаполѣ Пенни оставилъ по себѣ ученика: Леонарда, по прозванію иль Пистойя, также родомъ тосканца. Этотъ художникъ повидимому выработалъ свой стиль подъ вліяніемъ произведеній Леонарда да Винчи, и въ послѣдствіи усвоилъ себѣ манеру римской школы; примѣромъ тому можетъ служить одно довольно сносное изобр. Мадонны съ Младенцемъ, его руки и находящееся въ берлинск. музеѣ.

Одинъ изъ отличнѣйшихъ учениковъ Рафаэля былъ Андреа Саббатини изъ Салерно (Andrea di Salerno, ум. 1543), мало извѣстный художникъ, получившій свое первое образованіе въ древней неаполитанской школѣ (Донзелліевъ, Сильвестра деБуони и др.), и потомъ проживши нѣкоторое время у Рафаэля въ Римѣ. Семейныя обстоятельства вскорѣ потомъ (въ 1513) принудили его возвратиться въ Неаполь, куда Рафаэль неохотно отпускалъ отъ себя даровитаго ученика. Недолговременное пребываніе Андреа въ Римѣ, было повидимому причиною что онъ не предался бездушной манерѣ въ которую впали почти всѣ прочіе ученики Рафаэля; по крайней мѣрѣ только въ позднѣйшихъ произведеніяхъ Андреа проявляется извѣстное стремленіе къ внѣшнему эффекту, свойственное римской школѣ, и именно въ то время, когда различныя вліянія со стороны Рима, (между пр. также со стороны упомянутаго нами Пенни), дали новое направленіе неаполитанскому искусству. Кромѣ Неаполя картины этого мастера почти

нигдѣ не встрѣчаются. Въ замѣнъ, значительное число ихъ можно видѣть, и въ борбонскомъ музеѣ, и въ церквахъ Неаполя; ему также приписываютъ большой престольный образъ въ Салернскомъ соборѣ. — Его ранніе работы носятъ совершенно отпечатокъ древней неаполитанской школы, въ нѣкоторыхъ другихъ произведеніяхъ замѣтна поразительная сродственность Рафаэлевымъ работамъ, и именно первоначальнаго флорентинскаго періода этого мастера. Сюда относятся въ особенности двѣ отличныя маленькія картины со сценами изъ житія с. Плацида, въ неаполитанскомъ музеѣ. Потомъ нѣсколько превосходно законченныхъ картинъ, съ отпечаткомъ благороднаго и кроткаго чувства, и отличающіяся прекраснымъ рисункомъ, и хотя легкимъ но теплымъ колоритомъ. Самая замѣчательная изъ этихъ вещей, — Поклоненіе волхвовъ, также въ борбонскомъ музеѣ въ Неаполѣ. Позднѣйшія его работы, какъ мы уже сказали, отмѣчены уже болѣе поверхностною манерою, хотя въ нихъ также встрѣчается много хорошихъ отдѣльностей, особенно въ головахъ. Этимъ работамъ послѣдней его поры соотвѣтствуютъ произведенія его учениковъ и послѣдователей, въ числѣ которыхъ болѣе отличаются Франческо Сантафеде и его сынъ Фабриціо. Многія, отчасти довольно хорошія вещи ихъ работы, находятся въ Неаполѣ. Въ такомъ же родѣ писалъ также Джіанбернардо Лама, современникъ Андрея, и подобно ему образовавшійся въ древней неаполитанской школѣ. Последнепоименованные художники, стиль которыхъ можно прослѣдить преимущественно въ галереѣ Студій, при манеристомъ но тщательномъ выполненіи, сохранили столько внутренней наивной скромности и безпритязательной красоты, что нельзя не удивляться такому явленію въ половинѣ XVI вѣка.

Третій ученикъ Рафаэля, который вмѣстѣ съ Пенни и Андрея да Салерно также имѣлъ значительное вліяніе на искусство въ Неаполѣ, Ломбарде Полидоро Кальдара (Полидоро да Караваджіо), былъ первоначально подносщикомъ при каменныхъ работахъ въ Ватиканѣ, и только въ послѣдствіи обнаружилъ замѣчательное дарованіе къ живописи. Вмѣстѣ съ другимъ художникомъ, Матурино изъ Флоренціи, онъ украсилъ какъ говорятъ, фасады многихъ римскихъ дворцовъ изображеніями выполненными альграффитто *). Это по большой части фризовыя изображенія съ предметами изъ миѳовъ и исторіи древнихъ. Немногіе остатки этихъ работъ, и также сохранившіяся копіи съ нихъ и эскизы, обличаютъ весьма положительное усвоеніе позднѣйшаго Рафаэлева стиля, (напр. прекрасной фризовый рисунокъ, тушованный коричневою краскою, съ исторіею Ніобеи, во дворцѣ Корсини). Изученіе античныхъ изваяній приложено здѣсь къ живописнымъ изображеніямъ съ замѣчательною свободою, и манерность въ которую впалась Рафаэлева школа, здѣсь отступаетъ передъ свѣжею еще силою. Въ немногочисленныхъ станковыхъ картинахъ Полидора за этотъ періодъ, сказывается

*) Образчики въ гравюрахъ: Opere di Polidoro da Caravaggio, dis. et int. da Gio. Bapt. Galestruzzi. Roma 1653. Фризовыя изобр. Вазы Гадди гравир. Санти Бартоли. — Техника граффита извѣстна: стѣну, загрунтованную и сравнительно темною краскою окрашивали сверху свѣтлою краскою, которую потомъ процарапывали остроконечнымъ инструментомъ по рисунку, пока въ штрихахъ не выступалъ темный цвѣтъ грунта.

еще отголосокъ возвышеннаго чувства Рафаэлевыхъ композицій, такъ напр. въ одной сценѣ изъ миѳа о Психеѣ въ Луврѣ. Совершенно другой стиль мы видимъ въ позднѣйшихъ Полидоровыхъ произведеніяхъ, выполненныхъ этимъ художникомъ въ Неаполѣ и Мессинѣ, манерная изысканность его римскихъ товарищей въ нихъ уже уступаетъ мѣсто преувеличенной, и подъ часъ чрезвычайно рѣзкой и противной натуральности, составлявшей по всей вѣроятности первоначальное направленіе этого художника, но которая дотолѣ была сдерживаема окружавшими его высокими образцами. Между тѣмъ, въ этомъ изображеніи простой природы, онъ выказываетъ не мало силы, жизни и страсти, и имъ проложенъ былъ путь къ тому стилю, который впослѣдствіи сдѣлался основаніемъ неаполитанской школы. Главная его картина, Несеніе Креста, написанная имъ въ Мессинѣ, находится теперь, вмѣстѣ съ нѣсколькими мелкими картинами изъ священнаго писанія, въ галереѣ Студій въ Неаполѣ. Это весьма оживленная, и не смотря на положительно пошлыя формы, гдѣ глубоко поразительная композиція, съ мрачнымъ, темнымъ колоритомъ, какъ большая часть позднѣйшихъ Полидоровыхъ произведеній. Къ послѣдней его порѣ относится также, исполненное въ этомъ же родѣ Поклоненіе пастырей, съ портретомъ самого художника, находящееся у доктора Карове во Франкфуртѣ на Майнѣ.

§ 190. Подобно тому какъ изъ прежней, уже существовавшей школы, къ Рафаэлю поступилъ Андреа ди Салерно, такъ туда же поступили также многіе художники изъ болонской школы Франческа Франчіи, и тамъ выработали свою извѣстную своеобразную манеру, не лишенную иногда привлекательности, но въ которой болѣе или менѣе проглядывало подъ стилемъ римской школы направленіе ихъ прежняго учителя. Въ числѣ таковыхъ назовемъ Тимотео делла Вите или Вити (1470 — 1523), подобно Рафаэлю, уроженца города Урбино, куда онъ возвратился пробывъ не долгое время у Рафаэля. Изъ работъ ранней его поры, т. е. до поступленія къ Рафаэлю, находится одна картина въ миланской Брерѣ: Мадонна съ однимъ ангеломъ и двумя святыми въ пейзажѣ; головы сіяютъ на Франчіи и Перуджинѣ. — Одно изобр. с. Аполлоніи въ ц. с. Тринитѣ въ Урбино, написано сухо и холодно. — Немного привлекательнѣе изобр. двухъ святыхъ епископовъ съ доплторами, въ ризницѣ тамошняго собора (1504), и одно св. Семейство въ Ораторіи с. Джузеппе, тамъ же. Въ послѣдствіи, подъ вліяніемъ Рафаэля онъ усвоилъ себѣ до нѣкоторой степени свободную прелесть этого мастера, не оставивъ при томъ совсѣмъ манеру умбрійской школы. Изъ этой эпохи существуетъ чрезвычайно привлекательная картина въ болонской пинакотекѣ: с. Магдалина стоя въ пещерѣ, со спущенными съ головы до ногъ длинными волосами, и одѣтая въ красную мантію; голова ея граціозно наклонена на лѣвое плечо. Выполненіе хотя и сдѣлъ на старинный манеръ, но превосходно выдержано; мантія спускается въ прекрасныхъ широкихъ складкахъ; колоритъ мягкій и теплый, выраженіе лица необыкновенно нѣжное и задушевное. — Въ другой картинѣ Брерской галереи въ Миланѣ, — Зачатіи Пр. Бобородицы, со многими святыми, при вообще хорошемъ рисункѣ, замѣтны напротивъ нѣкоторая аффектація, и извѣстный серебристо-сѣрый тонъ, повторяющійся во многихъ его произведеніяхъ. Тоже самое можно сказать о престольномъ образѣ ц. с. Анджело въ Кальи, представляющемъ воскресшаго Господа, окру-

женнаго святыми женами и разными святыми.—Въ Римѣ ему приписываютъ фресковыя изображенія въ небольшой церкви с. Екатерины Сіенской, которыя однако такъ сильно повреждены, что въ нихъ виденъ лишь общій типъ римской школы. Картины Тимотео вообще очень рѣдки; въ берлинскомъ музеѣ въ настоящее время ему приписываютъ Мадонну на престолѣ, окруженную нѣсколькими дѣтьми, и двухъ святыхъ, считавшихся прежде, по неточной надписи, произведеніемъ Джіованни Санти; потомъ маленькій бл. Іеронимъ въ пустынѣ. Тимотео былъ также извѣстенъ какъ миніатюрный живописецъ *).

Другой художникъ изъ школы Франчіи былъ, болонецъ **Бартоломмео Раменги**, по прозванію: **Баньякавалло**; онъ въ послѣдствіи воротился въ Болонью и перенесъ въ этотъ городъ стиль римской школы. Картины его, также рѣдко встрѣчаемыя въ галереяхъ, обличаютъ усердное стремленіе къ свободной и величавой концепціи, и отсутствіе изыскано-распущенной манеры, свойственной другимъ ученикамъ Рафаэля, отъ которой его предохранило, положенное имъ въ школѣ Франчіи основаніе простаго и старобытнаго способа изображенія. Но съ другой стороны онъ не обладалъ тою внутреннею силою, которая одна только въ состояніи бы была придать врутреннее значеніе любимымъ имъ величавымъ образамъ и потому картины этого мастера преимущественно носятъ на себѣ характеръ чего то заимствованнаго, не самобытнаго, и даже набраннаго изъ произведеній Рафаэля и Франчіи.—Въ ц. С. Марія делла Паче въ Римѣ можно видѣть колоссальныя фресковыя изображенія какого то святаго въ латахъ, и одного пророка; фигуры обоихъ нѣсколько изыскано величавы. Въ Болонской пинакотекѣ есть одно изобр. Св. Семейства со святыми, хотя не сильно написанное, но съ привлекательнымъ выраженіемъ.—Въ дрезденской галереѣ его именемъ помѣченъ большой образъ Богородицы въ Славѣ съ четырьмя святыми; произведеніе съ весьма энергическимъ и важнымъ выраженіемъ и блестящимъ колоритомъ.—Въ другомъ большомъ изображеніи, представляющемъ разныхъ святыхъ, въ берл. музеѣ, въ выраженіи головъ еще проглядываетъ прежній ученикъ Франчіи.—Во дворцѣ Колонна ему приписываютъ, нѣсколько манерный но полный жизни эскизъ толпы воиновъ, собравшихся передъ городомъ, а въ галереѣ Соллей въ Лондонѣ, одну Мадонну со святыми и ангелами, весьма достойнаго характера и съ превосходнымъ колоритомъ.—Товарищемъ Баньякавалло въ Римѣ и также при послѣднихъ его работахъ въ Болоньѣ былъ, **Біаджіо Пуппни**.

Третій ученикъ Франческа Франчія, **Инноченцо Фракуччи да Имола****), не работалъ въ Римѣ, и по выходѣ изъ школы Франчіи лишь короткое время пробылъ во флорентинской школѣ (при Маріотто Альбертинелли),

---

*) Въ послѣднее время ему также приписывали, и повидимому не безъ основанія, энергическую и странную композицію одной гравюры, по названію «пляски вѣдьмъ» (стрегоццо) которая прежде считалась, то Рафаэлевымъ, то Микельанжеловымъ произведеніемъ Ср. Deutsches Kunstblatt 1858 стр. 261.

**) T. Giordani: Sulle pitture d'Innocenzo Francucci da Imola. Milano 1819.

но именно онъ сдѣлался однимъ изъ самыхъ ревностныхъ подражателей Рафаэля, и въ своихъ собственныхъ композиціяхъ повторилъ даже цѣликомъ фигуры изъ картинъ Рафаэля. Такъ мж. пр. мы видимъ въ Болонской пинакотекѣ большой надпрестольный образъ его руки, находившійся прежде въ часовнѣ с. Микеле ин'Боско въ Болоньѣ, въ серединѣ котораго онъ изобразилъ архангела Михаила, довольно посредственно скопированнаго съ Рафаэлева произведенія, и не совсѣмъ удачно по сторонамъ несущагося съ высоты архистратига, помѣстилъ двухъ святыхъ въ спокойно стоячемъ положеніи. Вверху, возлѣ Б. Матери парятъ ангелы, скопированные съ ангеловъ на Рафаэлевомъ «Диспутѣ».—Несравненно важнѣе этой восхваленой картины, превосходно написанный большой образъ Св. Семейства; композиція довольно близко подходящая къ Рафаэлевому стилю и весьма оживленная, также перешедшая изъ болонской ц. Корпусъ Домини въ пинакотеку. — Одна изъ превосходнѣйшихъ картинъ этого художника находится въ соборѣ въ Фаэнцѣ.—Прелестное изобр. Мадонны со святыми, 1527 г. въ Соллейскомъ собраніи въ Лондонѣ.— Въ берлинск. музеѣ есть пріятная картина руки Инноченцо; но и въ ней также, сѣдящая на престолѣ въ облакахъ Б. Матерь, подражаніе Рафаэлевой картинѣ, и именно его Мадоннѣ ди Фулиньіо; выраженіе на лицахъ помѣщенныхъ внизу святыхъ, чрезвычайно умное и благородное. — Большой образъ Мадонны съ четырьмя святыми, въ мюнхенской галереѣ. — Изображенія Мадонны и С. Семейства его руки, меньшихъ размѣровъ, не рѣдко встрѣчаются въ галереяхъ; ихъ вообще легко можно отличить по композиціи, носящей характеръ стиля римской школы, и также по выраженію головъ, сдающему на манеру Франчіи. (Двѣ такія картины находятся въ дворцѣ Боргезе въ Римѣ).

Къ названнымъ художникамъ можно еще присоединить Джироламо Маркези да Котиньіола, получившаго также свое образованіе въ школѣ Франчіи и въ продолженіи долгаго времени писавшаго въ манерѣ древнихъ мастеровъ. Къ этому времени относится одно Вѣнчаніе Б. Матери съ ангелами, и двумя святыми на первомъ планѣ, въ берл. музеѣ; картина робкая по расположенію, но съ прелестнѣйшимъ выраженіемъ въ лицахъ. Лишь въ позднихъ годахъ этотъ художникъ пришелъ въ Римъ и измѣнилъ свою манеру согласно съ господствовавшимъ въ этомъ городѣ стилемъ. — Мадонна съ колѣнопреклоненными лицами монашескаго ордена; хорошо написанная картина, съ превосходными головами, въ берлинск. музеѣ. — Мадонна въ облакахъ, внизу бесѣда святыхъ; весьма оживленная и чрезвычайно эфектная картина въ Соллейскомъ собраніи въ Лондонѣ.

Учениками Баньякавалло и Инноченцо да Имола были, Приматиччіо и Пеллегрино Тибальди (Пеллегрино Пеллегрини). Первый изъ нихъ, какъ мы уже видѣли, работалъ при Джіуліо Романо и во Франціи; другой отправился въ Испанію и перенесъ въ эту страну стиль римской школы. Его картины, рѣдко встрѣчаемыя въ Италіи, отличаются прелестною простотою и выраженіемъ глубокаго чувства, такъ напр. одно Обрученіе с. Екатерины въ болонской пинакотекѣ, и въ подобномъ же стилѣ изобр. с. Цециліи съ двумя играющими на музыкальныхъ инструментахъ ангелами, (поясными фи-

гурами), въ вѣнской карт. галереѣ.—*) Нѣсколько манернѣе фрески въ часовнѣ с. Ремигія въ ц. С. Луиджи де Франчези въ Римѣ.

§ 191. Изъ старой Феррарской школы въ Рафаэлеву перешелъ Бенвенуто Тизіо, прозванный по родному своему городу Гарофало, (1481—1559). Этотъ художникъ былъ нѣкоторое время ученикомъ Лоренцо Коста, но повидимому отчасти только усвоилъ себѣ манеру своего учителя; произведенія Гарофало отличаются по преимуществу стилемъ феррарской школы, доведеннымъ до высшаго своего совершенства его современникомъ, Людовико Маццолино: этотъ стиль который мы видимъ въ произведеніяхъ Гарофало, при извѣстной, болѣе или менѣе причудливой концепціи и своеобразно рѣзкомъ и блестящемъ колоритѣ, замѣтенъ даже тогда еще, когда этотъ художникъ уже вполнѣ усвоилъ себѣ способъ компонованія римской школы и колоритъ его нѣсколько смягчился. Однако, произведенія относящіяся къ этому позднѣйшему времени его дѣятельности, не всегда наиболѣе привлекательныя; въ особенности его фигуры въ натуральную величину, отличаются какою-то пустою идеальностью выраженія, и недостаточною выдержкою, качествами, которыхъ не въ состояніи скрадывать даже блестящее техническое выполненіе: кромѣ того, многочисленныя картины этого мастера, сплошь носятъ извѣстный однообразный характеръ. Станковыя картины небольшихъ размѣровъ, которыя вообще можно считать лучшими изо всѣхъ произведеній этого художника, встрѣчаются часто въ галереяхъ, особенно въ Римѣ, во дворцѣ Боргезе и въ другихъ мѣстахъ; кромѣ того въ Луврѣ, въ берл. музеѣ и пр. Изъ большихъ картинъ самыя извѣстныя: Положеніе въ гробъ Спасителя, въ галереѣ Боргезе въ Римѣ; картина выполненная тщательно и съ хорошо расчитаннымъ эфектомъ; — другая, подобнаго расположенія, но съ бо̀льшимъ спокойствіемъ и чувствомъ, въ неаполитанскихъ студіяхъ;—одно Посѣщеніе Б. Матери въ галереѣ Дорія въ Римѣ; — тамъ же Поклоненіе Младенцу лежащему на землѣ; картина довольно холодная и принужденная, но съ прекрасными отдѣльными чертами;—Мадонна на облакахъ, внизу бесѣда святыхъ, за исключеніемъ главнаго лица, не важная по выраженію, но прекрасно написанная картина, въ венеціянской академіи,—другой превосходный образъ Мадонны со святыми въ національной галереѣ въ Лондонѣ.— Въ произведеніяхъ исполненныхъ Гарофало по его возвращеніи изъ Рима, преобладаетъ болѣе стиль римской школы. Церковь с. Франческо въ Феррарѣ въ особенности, обладаетъ значительнымъ числомъ надпрестольныхъ изображеній его руки, и отчасти высокаго достоинства, мж. пр. также фрескою, представляющею Взятіе подъ стражу І. Христа. Надъ главнымъ престоломъ ц. С. Андрея въ Феррарѣ находится большое произведеніе его руки, Мадонна со святыми. Большая фреска, изображающая въ причудливой аллегоріи побѣду новаго завѣта надъ ветхимъ, недавно была снята со стѣ-

*) Тибальди можно бы скорѣе причислить къ послѣдователямъ Микельанджела, ибо если онъ первоначально былъ ученикомъ Баньякавалло, (что пока не доказано), онъ тѣмъ не менѣе никогда не переставалъ стремиться къ манерѣ Микельанджело, послѣ того какъ онъ ознакомился съ произведеніями въ Сикстинской часовнѣ въ Римѣ, Караччіи его прозвали „il Michelagnolo riformato“, (т. е. Маленькимъ Микельанджеломъ на новый ладъ) —
(Прим. англ. изд.)

ны трапезы той же церкви с. Андрея, и перешесена въ публичную галерею, въ такъ называемый «алмазный домъ». Тамъ же сохраняются школьныя картины этого мастера разнаго достоинства.

Одновременно съ Гарофало въ Феррарѣ процвѣтали братья Джіованъ Баттиста Доссн, и болѣе знаменитый Доссо Доссн (ум. 1560), которые также нѣкоторое время провели въ Римѣ по лишь послѣ Рафаэлевой смерти. Въ произведеніяхъ обоихъ братьевъ мы видимъ основный феррарскій стиль, и кромѣ того венеціанское вліяніе напоминающее Джіорджіоне. Въ надпрестольныхъ образахъ своеобразность Доссо не вполнѣ выказывается; это великолѣпныя, весьма смѣлыя и богатыя композиціи, въ манерѣ Гарофало, таковы напр. нѣсколько картинъ въ дрезденской галереѣ; въ числѣ ихъ въ особенности исполнены высокаго достоинства изобр. четырехъ учителей церкви, и образъ Бога Отца и Пр. Дѣвы во Славѣ. Изображеніе четырехъ учителей церкви въ берл. музеѣ слабѣе. Совершенно съ другой стороны показывается талантъ Доссо въ изображеніяхъ любимыхъ имъ миѳологическихъ и фантастическихъ предметовъ. Сюда относится такъ называемая «Вакханалія» во дворцѣ Питти во Флоренціи, произведеніе нѣсколько робкое еще и вѣроятно изъ ранней поры этого художника Представлено фантастическое карнавальное общество мужчинъ и женщинъ, отчасти полунагихъ, собравшихся вокругъ стола на которомъ лежатъ маски, тамбурины и пр. Если эту композицію можно назвать переполненною и черезчуръ расчитанною, зато въ другой картинѣ, «волшебницѣ Цирцеѣ», (въ галереѣ Боргезе въ Римѣ) художникъ выказываетъ вполнѣ свободную, сказочную наивность въ выраженіяхъ. Въ пурпуровомъ, золототканомъ одѣяніи и богатой чалмѣ, сидитъ волшебница въ прекрасномъ горномъ пейзажѣ съ видомъ вдали на городъ; формы ея привлекательны; съ торжествующимъ выраженіемъ увѣренности въ успѣхѣ предпринимаемаго ею чародѣйствія, она даетъ догорать свѣчѣ поставленной въ горшокъ; въ правой рукѣ она держитъ таблицу съ магическими знаками; передъ нею на землѣ магическій кругъ, латы, собака, двѣ птицы; къ дереву возлѣ нея привязано разное колдовское зелье; вдали на травѣ лежатъ три рыцаря. Въ картинѣ прозванной «Сновидѣніями», въ дрезденской галереѣ, вполнѣ раскрывается дикое и мрачнофантастическое воображеніе.—Въ послѣдніе годы жизни, (съ 1534 г.) Доссо, вмѣстѣ съ братомъ своимъ, расписалъ нѣсколько комнатъ въ герцогскомъ дворцѣ въ Феррарѣ; изъ этихъ работъ еще сохранились въ залѣ Авроры миѳологическія изображенія на потолкѣ: Авроры и Геліоса, оба на своихъ колесницахъ; въ длинномъ залѣ, потолокъ, и превосходный фризъ со сценами изъ жизни древнихъ, вакханаліею, палестрою и пр., подобныеже предметы въ залѣ верховнаго совѣта (del gran Consiglio); въ одной небольшой комнатѣ: вакханалія, но съ преобладающимъ ландшафтнымъ характеромъ. Эта картина, надъ которою трудился также Тиціанъ, въ настоящее время испорчена; многое въ ней напоминаетъ направленіе Джіуліо Романо, но при несомнѣнныхъ достоинствахъ въ ней уже проглядываетъ извѣстный произволъ и жестковатость *).—Въ дворцѣ Боргезе въ Римѣ хранят-

*) Ср. Kunstbl. 1841. № 74 и сл.

ся два фантастическихъ пейзажа руки Джіамбаттиста Досси, писанныхъ въ стилѣ современныхъ ему нидерландскихъ художниковъ. На одномъ изъ этихъ пейзажей представлена компанія знатныхъ господъ расположившихся у берега; на другомъ дикія сцены съ бѣсами, вѣроятно въ подражаніе произведеніямъ Іеронима Боша или какого нибудь сходнаго съ нимъ по идеямъ художника.

Подобное направленіе какъ у Гарофало замѣтно также у нѣкоторыхъ другихъ феррарскихъ мастеровъ того времени: напр. у Джіамбаттиста Бенвенути, по прозванію Л'Ортолано (т. е. огородника, по промыслу отца), и у Каліарино (т. е. сапожника, такъ какъ онъ сначала былъ сапожникомъ и стѣялся живописцемъ лишь послѣ того какъ Досео ему объявилъ, что сшитые имъ сапоги сидятъ какъ будто написаны). Нѣсколько хорошихъ картинъ работы перваго въ берлинск. музеѣ *).

§ 192. Возвращаясь еще разъ къ Рафаэлевой школѣ, мы въ ней найдемъ еще нѣсколько другихъ художниковъ, заслуживающихъ наше вниманіе; въ томъ числѣ въ особенности Джіованни да Удине, (1487—1564), прежняго ученика Джіорджіоне, помогавшаго Рафаэлю при исполненіи арабесковъ въ ложіяхъ, и при другихъ декораціонныхъ работахъ. Въ изображеніи плодовъ, животныхъ, птицъ и всякаго рода утвари, онъ достигъ до высокаго совершенства; подобные предметы онъ такъ естественно умѣлъ представлять, что папскій конюхъ, искавшій однажды въ Ватиканѣ коверъ для папы, въ торопяхъ прибѣжалъ въ ложіи чтобы снять со стѣны одинъ изъ написанныхъ на ней ковровъ. Самостоятельною работою Джіованни слыветъ, прекрасная декораціонная роспись въ первой колонадѣ, въ первомъ пролетѣ ватиканскихъ ложій, и красивый фризъ съ играющими дѣтьми въ одномъ изъ покоевъ виллы Мадама близъ Рима. Послѣ разграбленія Рима, Джіованни работалъ въ различныхъ мѣстахъ Италіи; къ концу жизни онъ возвратился опять въ Удине **). — Кстати назовемъ превосходную картину, находящуюся въ академіи въ Венеціи, и приписываемую перу его молодости, и по которой видно, что когда Джіованни поступилъ въ школу къ Рафаэлю онъ уже былъ дѣльнымъ художникомъ венеціанской школы. Въ этой картинѣ представлены І. Христосъ среди книжниковъ, и на переднемъ планѣ четыре великихъ учителя церкви; прекрасная и спокойная композиція, съ хорошо переданнымъ выраженіемъ удивленія, убѣжденія и вдохновенія.

Учениками Рафаэля были также: Пеллегрино да Модена, не много осталось произведеній, достовѣрно принадлежащихъ ему; Томмазо Винчидоре изъ Болоньи, (въ дневникѣ Дюрера, Томасъ Полошусъ); Винченцо ди С. Джиминьяно, который вмѣстѣ съ нѣкимъ Скиццоне украсилъ фасады дворцовъ изъ манеръ Полидоро; незамѣчательный Джіакомо ди Фаэн-

---

*) Кстати напомнимъ еще разъ о Лодовико Мацолино, художественная дѣятельность котораго шла параллельно съ трудами феррарскихъ послѣдователей Рафаэля, и можетъ быть усвоившаго себѣ кое-что отъ Гарофало въ позднѣйшихъ своихъ произведеніяхъ. Ср. стр. 289.

**) Въ архіепископскомъ дворцѣ въ Удине одинъ изъ потолковъ расписанъ Джіованни въ стилѣ ватиканскихъ ложій: домъ художника, украшенный лѣпными работами и рельефными фигурами досель еще существуетъ.—(Пр. англ. изд.).

ца, и пр. О двухъ Миланцахъ, Гаудеціо Феррари и Чезаре да Сесто, было уже говорено выше; также о товарищахъ Рафаэля въ школѣ Перуджина, обоихъ Альфани, и Адоне Дони, въ послѣдствіи примкнувшихъ къ стилю римской школы. Кромѣ нихъ въ Рафаэлевой школѣ получили свое образованіе еще нѣсколько художниковъ изъ сѣверныхъ странъ, мж. пр. нидерландецъ Бернардинъ ванъ'Орлей и ученикъ его Михаилъ Коксіе, послѣдній долго спустя смерти Рафаэля пришелъ въ Римъ и усвоилъ себѣ скорѣе общіе типы римскаго стиля; Георгій Пенсъ, прежній ученикъ Альбрехта Дюрера, былъ еще очень молодъ когда умеръ Рафаэль, и потому его нельзя назвать непосредственнымъ его ученикомъ.

Въ заключеніе слѣдуетъ еще упомянуть о вліяніи которое имѣлъ Рафаэль на искусство гравированія. Въ этомъ отношеніи въ особенности заслуживаетъ вниманія Маркантоніо Раймонди (или Марко дель Франчіа) изъ Болоньи. Обучившись сперва финифтяному мастерству у Франческо Франчіа онъ послѣ перешелъ къ искусству гравированія, и началъ гравировать съ картинъ своего учителя. Потомъ онъ копировалъ Мантеньевы произведенія, работы Альбрехта Дюрера, и въ послѣдствіи усовершенствовался въ рисованіи при Рафаэлѣ, который ему значительно покровительствовалъ и предоставлялъ свои рисунки для копированія. Маркантоніо кромѣ того гравировалъ съ рисунковъ Микельанджело, Джіулію Романо и др. и также съ собственныхъ произведеній. При гравированіи съ работъ Рафаэля ему преимущественно помогали двое учениковъ: Агостино Венеціано и Марко Равиньяно. Такимъ образомъ, вскорѣ послѣ своего появленія, искусство гравированія, благодаря Маркантоніо и его школѣ, достигло въ мастерской Рафаэля до высокой степени совершенства. Въ отношеніи къ смѣлому рисунка и опредѣленности очертаній, эту школу не превзошли произведенія послѣдовавшихъ граверовъ, несмотря на то что тогда она еще не гонялась за тонкостями въ моделировкѣ, за оттѣненіемъ тоновъ и прочими художественными эфектами, требуемыми въ настоящее время. Главное достоинство этой школы граверовъ, что проникнувшись духомъ Рафаэля подъ непосредственнымъ его вліяніемъ, она въ состояніи была передать и мысль и стиль великаго учителя, даже въ такомъ случаѣ, когда ей служили образцами лишь бѣгло набросанные его рукою рисунки, (что часто бывало), и ей приходилось въ его духѣ дополнять побочности и пр. Вотъ почему произведенія другихъ также мастеровъ, получали въ рукахъ этой школы граверовъ Рафаэлевскій отпечатокъ. Распространенію Рафаэлевой славы и господству его стиля, въ значительной степени способствовали гравюры вышедшія изъ этой школы.

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

Сіэнскіе и Веронскіе мастера.

§ 193. Выше было указано, какимъ образомъ Сіэнская школа, дошедшая въ XV вѣкѣ до глубокаго упадка, примкнула къ родственной ей по внутреннему духу умбрійской школѣ, ища въ ней новое для себя жизненное начало. Въ этомъ отношеніи не безплоднымъ осталось стремленіе нѣкоторыхъ живописцевъ начала XVI вѣка, и именно Джіакома Наккіаротто, (см. стр. 314). Но, чтобы поднять сіенское искусство въ уровень XVI вѣка, для этого нуженъ былъ сильный толчекъ, нуженъ былъ главнымъ образомъ мастеръ, который обладалъ полнымъ художественнымъ знаніемъ того вѣка.

Такимъ былъ ломбардецъ Джіованантоніо Бацци, обыкновенно называемый иль Содома, (род. около 1480, ум. 1549 г.), одинъ изъ самыхъ привлекательныхъ живописцевъ своего времени. Содома былъ родомъ изъ Верчелли, и повидимому на его образованіе имѣлъ вліяніе Леонардо да Винчи; въ послѣдствіи онъ поселился въ Сіэнѣ и сдѣлался гражданиномъ этого города. Въ его фигурахъ, въ особенности женскихъ, много сходства съ Леонардовымъ стилемъ; въ нихъ грація и мягкость соединены съ важностью и глубокою задушевностью, какъ можетъ быть ни у кого другаго. Еслибы у этого художника чувство красоты было болѣе постоянно, и рисунокъ и расположеніе его фигуръ иногда правильнѣе, то его можнобы посправедливости считать однимъ изъ первыхъ мастеровъ всѣхъ временъ. Самыя раннія изъ извѣстныхъ намъ произведеній Содомы, (прибл. 1502 г.), 26 хорошо сохранившіяся стѣнныя фрески со сценами изъ житія с. Венедикта, въ монастырѣ с. Уливето маджіоре (близъ дороги изъ Сіэны въ Римъ), гдѣ еще Лукою Синьорелли исполнены были нѣкоторыя картины; стиль этихъ работъ довольно строгъ, и обличаетъ особенное стремленіе къ характеристикѣ. Вскорѣ послѣ того онъ написалъ въ трапезѣ близлежащаго монастыря с. Анны въ Кретѣ, чудо съ пятью хлѣбами, которое доселѣ еще сохранилось. Въ послѣдствіи онъ работалъ при Юліи II въ Римѣ. Роспись произведенная имъ въ Ватиканѣ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ арабесковъ и промежуточныхъ изображеній на потолкахъ, вскорѣ была уничтожена для очистки мѣста подъ Рафаэлевы произведенія. Нѣкоторыя изъ его стѣнныхъ фресокъ сохранились въ Фарнезинѣ, гдѣ въ одной комнатѣ верхняго этажа имъ написанъ оракъ Александра съ Роксаною, и Александръ въ шатрѣ у Дарія. Здѣсь мы уже видимъ весьма красивыя и привлекательныя женскія формы и множество маленькихъ прелестныхъ гешевъ, хотя съ другой стороны нѣкоторыя детали обличаютъ несовсѣмъ еще увѣреннаго въ себѣ, и знакомаго съ практическими пріемами художника.

Замѣчательнѣе позднѣйшія Сіенскія произведенія Содомы. Главнѣйшее изъ нихъ можно видѣть въ ц. с. Доминика, въ часовнѣ с. Екатерины сіен-

ской. Тамъ, съ одной стороны престола, на стѣнѣ изображена с. Екатерина, которой являются Богъ-Отецъ съ Б. Матерью и Млад. Іисусомъ, въ сонмѣ прелестнѣйшихъ маленькихъ ангеловъ. На стѣнѣ съ другой стороны престола, Содома изобразилъ этуже святую, падающею въ обморокъ передъ являющимся ей Спасителемъ, и поддерживаемою монахинею. Произведеніе вполнѣ мастерское, въ которомъ восторженное и патетическое выраженіе превосходно передано въ фигурѣ и чертахъ святой. Третья картина, на одной изъ боковыхъ стѣнъ тойже часовни, по композиціи не замѣчательна, но въ отношеніи къ отдѣльнымъ фигурамъ также превосходна.

Вмѣстѣ съ Наккіаротто и другимъ Сіенцемъ, Беккафуми, Содома исполнилъ другую, весьма важную работу въ Оратоpіи братства с. Бернардино въ Сіенѣ. Въ этой часовнѣ были представлены сцены изъ житія Пр. Дѣвы въ нѣсколькихъ картинахъ съ фигурами болѣе чѣмъ въ человѣческій ростъ, и отдѣленныхъ одна отъ другой легкою архитектурою съ пилястрами. Эти картины по большой части выполнены Содомою; его благородными и кроткимъ духомъ проникнуто все произведеніе и возводятся въ свойственную этому мастеру сферу, также картины его сотрудниковъ. Самыя замѣчательныя изъ Содомовыхъ картинъ въ этой часовнѣ: Свиданіе Пр. Дѣвы съ Елисаветою и Вознесеніе. — Кромѣ того сохранились фрески Содомы въ сіенскомъ публичномъ дворцѣ, и также престольные образа и фрески въ различныхъ другихъ церквахъ этого города. (Снятіе со креста, 1513 г. въ ц. с. Францеско; фрески въ ц. с. Спиріто, мж. пр. с. Іаковъ, въ качествѣ побѣдителя Сарацинъ, скачущій на конѣ; Поклоненіе волхвовъ въ ц. с. Агостино; потомъ росписи на фасадахъ нѣкоторыхъ домовъ и на городскихъ воротахъ въ с. Віенне). Въ картинныхъ галереяхъ между тѣмъ, произведенія его кисти встрѣчаются нечасто; и вотъ главнымъ образомъ причина, почему Содома не пользуется тою общею извѣстностію которой онъ вполнѣ достоинъ *). Въ флорентійскихъ галереяхъ есть нѣкоторыя превосходныя вещи его руки, мж. пр. въ Уффиціяхъ одно изобр. с. Себастіана, съ весьма благородными формами но слишкомъ строгимъ колоритомъ, тогда какъ теплый и мягкій колоритъ именно составляетъ отличительное достоинство произведеній этого мастера. Прекрасно и съ чувствомъ передано выраженіе страданій на лицѣ святаго. — Одно Воскресеніе въ неаполит. Студіяхъ отличается большою оживленностью и превосходными фигурами ангеловъ. — Портретъ Лукреціи, прекрасная фигура, достойная кисти самаго Рафаэля, и написанный для Агостино Киджи, находится у г. Кестнера, бывш. ганноверск. посл. въ Римѣ.— Одно Вичезвіе Спасителя, переложенное со стѣны на холстъ, въ сіенской академіи. — Превосходное жертвоприношеніе Авраама, въ часовнѣ Пизанскаго Кампосанто. — Умершій Спаситель окруженный своими учениками; эту нѣсколько грубовато исполненную, но величественную картину, въ берл. музеѣ, и — весьма дѣльно написанный, прелестный образъ Мадонны, въ шворцѣ Боргезе въ Римѣ, приписываютъ также Содомѣ.

*) Не мало повредило также славѣ Бацци, несправедливый отзывъ объ немъ Вазари, изливший въ жизнеописаніи этого художника, всю ненависть которую онъ самъ, или лицо сообщившее ему свѣдѣнія о Содомѣ, питали къ этому мастеру.

Учениками Бацци были: Микельанджело Анселъми, по прозванію: Микельанджело да Сіэна, и Бартоломмео Перони, обыкновенно назыв. Маэстро Риччіо. Работы послѣдняго, двѣ большія картины въ Сіенской академіи, обличаютъ уже вліяніе флорентинской манеры, и лишь въ нѣкоторыхъ отдѣльностяхъ напоминаютъ еще учителя.

Сотрудникомъ Содомы при росписи въ Ораторіи с. Бернардино былъ, какъ мы сказали, сіенецъ Доменико Беккафуми, по прозванію Меккерино. Въ названныхъ работахъ этотъ художникъ близко подходитъ къ благородной и привлекательной простотѣ своего учителя, тоже самое надо сказать о прекрасномъ и величественномъ престольномъ образѣ его руки, находящемся въ сіенской академіи. Въ позднѣйшихъ работахъ этого художника, въ значительной степени преобладаетъ механическая сторона, и выдается лишь внѣшняя красота формъ, усвоенная имъ отъ флорентинцевъ; но притомъ краски у него постоянно ясны и прочны, благоларя чему его работы, (коихъ въ особенности много въ публичномъ дворцѣ въ Сіэнѣ), по крайней мѣрѣ на глазъ производятъ пріятное впечатлѣніе. Къ самымъ замѣчательнымъ произведеніямъ Беккафуми изъ позднѣйшей его поры принадлежатъ, оригинальныя изображенія на полу клироса сіенскаго собора составленныя на подобіе мозаики изъ свѣтлаго и темнаго мрамора, по которому линіями проведены тѣни какъ въ черной финифти. Другія, древнѣйшія произведенія въ этомъ родѣ, (составляющія характеристическую особенность сіенскаго собора), проще, но также исполнены на манеръ черневой работы.

Въ заключеніе этого ряда сіенскихъ художниковъ назовемъ, Бальдассаре Перуцци (1481—1536), мастера, занимающаго болѣе видное мѣсто въ исторіи архитектуры какъ одинъ изъ отличнѣйшихъ архитекторовъ новѣйшаго времени, но заслуживающаго полнаго вниманія также какъ живописецъ. Образованіе его въ искусствѣ живописи шло тѣмъ же путемъ, какъ у его сіенскихъ современниковъ. Такъ напр. въ залѣ Фарнезины въ Римѣ, гдѣ Рафаэль написалъ Галатею, сохранились на потолкѣ изобр. его руки, носящія правда, характеръ старобытнаго стиля XV вѣка, но тѣмъ не менѣе отличающіяся многими интересными и привлекательными отдѣльностями. Важнѣе этихъ работъ, но тоже съ преобладающимъ стариннымъ характеромъ изображенія исполненныя имъ на стѣнахъ алтарной ниши въ ц. с. Онофріо въ Римѣ, подъ росписью Пинтуриккія на полукуполѣ. Представлена Б. Матерь на престолѣ со святыми, на одной сторонѣ поклоненіе волхвовъ, на другой бѣгство въ Египетъ; — композиція отличающаяся весьма красивыми головами. — Въ берл. музеѣ; одна Каритá или Чадолюбіе; — мать съ тремя дѣтьми,— стоячая фигура, (въ новѣйшее время возбудившая сомнѣніе относительно ея автора). — Въ послѣдствіи времени Перуцци держался стиля римской школы, но стремясь къ внѣшней красотѣ формъ, утратилъ наивную прелесть которою отмѣчены его ранніе произведенія. Главная его картина за этотъ періодъ находится въ маленькой церкви Фонте Джіуста въ Сіэнѣ: Августъ, и Сивилла возвѣщающая ему о рожденіи І. Христа; композиція довольно холодная, хотя фигура Сивиллы не лишена величія. Ниже по достоинству престольный образъ въ ц. с. Маріи делла Паче въ Римѣ, (первая часовня слѣва), и Принесеніе въ храмъ (въ тойже церкви), въ которомъ

главный предметъ составляетъ архитектурная обстановка. — Въ Поклоненіи волхвовъ, въ Брейдзкатерской галереѣ въ Лондонѣ, головы фигуръ безхарактерны и отдѣлка фантастичны, въ стилѣ свойственномъ этому художнику въ позднѣйшее время. Перуцци отличался также по части архитектонической декорапіонной живописи, и именно въ Фарнезинѣ, построенной имъ, находились прекрасные образцы этого рода живописи, но изъ нихъ уцѣлѣли только украшенія въ одномъ залѣ втораго этажа. Прекрасные наружные орнаменты, исполненные зеленою краскою, исчезли, и красивое зданіе, наружности котораго прежде удивлялись, въ настоящее время производитъ довольно холодное впечатлѣніе *). Въ замѣнъ сохранилась превосходная роспись на фризѣ въ дворцѣ Корсини въ Римѣ.

§ 194. По общему направленію стиля и значенію въ искусствѣ, съ Содомою можно сравнить веронца Джіованфранческо Каротто, (1470 — 1546), художника котораго еще менѣе чѣмъ Содому оцѣнили по заслугамъ. Далѣе Вероны его работы весьма рѣдко встрѣчаются, за то въ этомъ городѣ, въ церквахъ и въ галереѣ дворца, столько произведеній его руки, что по нимъ вполнѣ можно составить понятіе о его достоинствѣ. Онъ получилъ свое образованіе въ школѣ Андреа Мантеньи, съ которымъ однако имѣетъ немного общаго; онъ даже скорѣе склоняется къ направленію Леонарда, и вѣроятно подъ его вліяніемъ выработалъ свою особенную манеру. Въ позднѣйшихъ его работахъ замѣтно приближеніе къ стилю Рафаэля, что однако не оказало на его развитіе такого вреднаго вліянія, какое мы часто имѣли случай наблюдать у другихъ художниковъ.

Въ работахъ ранней поры Каротто замѣтны еще нѣкоторая нерѣшительность и сродственность старшему направленію (и именно направленію Джиролама дай Либри). Въ его произведеніяхъ въ часовнѣ дельи Спольверини, въ ц. С. Ефиміи въ Веронѣ, мы видимъ этого художника во всей красотѣ его развитія. Въ серединѣ напрестольнаго образа изображены три архангела, и на створахъ двѣ святыя угодницы. Выраженіе ангеловъ чрезвычайно кроткое и благородное, лицо арх. Михаила въ особенности дышитъ какою-то небесною чистотою); нерѣдкія части тѣла также прекрасны, ноги менѣе удачны. Фигуры и выраженіе обѣихъ святыхъ, напротивъ, статуарно строги и холодны. На одной изъ боковыхъ стѣнъ этой часовни Каротто изобразилъ исторію Товія; въ числѣ этихъ фрескъ въ особенности привлекательна нижняя, гдѣ представлена мать Товія, обнимающая свою невѣстку въ то время какъ Товія исцѣляетъ слѣпаго отца. Къ сожалѣнію, эти фрески отчасти записаны и очень повреждены.

Теплый и сливающійся колоритъ Каротто, какъ-то особеннымъ образомъ контрастуетъ со строгимъ стилемъ въ формахъ его фигуръ.

---

*) Относ. Перуцци и его произв. ср. Crowe и Cavalcaselle III. 384 и сл.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

Корреджіо и его ученики. *)

§ 195. Антоніо Аллегри, прозванный по родному его городу Корреджіо, род. въ 1494 г. и ум. не достигнувъ сорока лѣтъ въ 1534 г. По всей вѣроятности этотъ художникъ первоначальное свое образованіе получилъ въ школѣ Мантеньи, т. е. Франческа Мантеньи, такъ какъ Андрея умеръ еще въ 1506 г. Кромѣ того почти достовѣрно, что учителемъ его былъ упомянутый нами уже выше (стр. 284) Франческо Бізнки Феррари, принадлежавшій къ древней ломбардской школѣ. По повидимому еще въ большой мѣрѣ на него оказало вліяніе направленіе Леонарда да Винчи и его школы, хотя и это направленіе слѣдуетъ считать лишь приготовленіемъ къ той своеобразной манерѣ, которую въ послѣдствіи выработалъ Корреджіо.

Этотъ мастеръ по преимуществу отличался субъективнымъ пониманіемъ, которое можно бы назвать чувствительностью, но не слѣдуетъ смѣшивать съ плаксиво-сентиментальною чувствительностью, бывшей въ такомъ большомъ ходу въ новѣйшее время. Отличительное свойство Корреджіевыхъ произведеній вообще вытекаетъ изъ возбужденнаго чувства, изъ усиленной способности чувствовать и живости аффекта. Этою своеобразностью Корреджіо обусловливались у него также особенный выборъ сюжетовъ, и особенная ихъ обдѣлка. Всѣ произведенія его проникнуты жизнью и движеніемъ, подъ часъ также юморомъ, межлу прочимъ даже такія произведенія, въ которыхъ повидимому требовались торжественно-спокойныя положенія, какъ напр. простые престольные образа. Всѣ его фигуры дышутъ кипучимъ чувствомъ жизни, жаждою любви и наслажденія; во всѣхъ почти картинахъ своихъ онъ изобразилъ, либо веселую игру дѣтей, либо радости и страсти земной любви и горячее стремленіе къ райскому блаженству. Лишь изрѣдка закрадывается печаль въ этотъ міръ исполненный радости, но зато она тѣмъ глубже, чѣмъ живѣе вообще въ художникѣ сказывалось чувство радости.

Въ картинахъ Корреджіо весьма мало выдается красота формъ **), чему притомъ положительно неблагопріятствовала крайняя оживленность его фи-

*) C. Gius Ratti: Notizie storiche sincere intorno la vita ed opere di Antonio Allegri da Correggio. Finale 1781. Pungileoni Memorie istoriche di Antonio Allegri da Correggio. Parma. 1817. — Очерки у Landon: Vies et oeuvres etc. t Correggio. — Correggio — Album (Photographien) mit Text von H. v. Blomberg. Berlin. G. Schauer. (Ср. нѣмецк. перев. Вазари. Т. III. Отд. II стр. 60 и сл.—Описаніе бѣдности Корреджіо вѣроятно нѣсколько преувеличено; извѣстный разсказъ о его смерти вымышленъ, но тѣмъ не менѣе весьма правдоподобно сообщаемое Вазари извѣстіе, что Корреджіо никогда не бывалъ въ Римѣ.

**) Это мнѣніе автора не безусловно вѣрно, напр. относительно изображеній евангелистовъ и отцовъ церкви и пр. въ ц. С. Джованни въ Пармѣ и пр.—ф. Бломб.

гуръ, требовавшая постоянно самые разнообразнѣйшіе ракурсы. Страсть къ подобнаго рода перспективнымъ сокращеніямъ до такой степени имъ обладала, что даже Мадонну, спокойно сидящую на престолѣ, но большой части онъ изображалъ какъ бы видимою снизу, такъ что у Ней колѣни приходятся въ уровень съ грудью. Но въ замѣнѣ формы, у Корреджіо преобладаетъ другой элементъ красоты, искусство, обыкновенно называемое — свѣтотѣнью, т. е. та особенная игра свѣта и тѣни, которая разливаетъ спокойную гармонію на всѣ его произведенія. Но и этотъ элементъ непосредственно вытекаетъ изъ того тонкаго чутья врожденнаго художнику, изъ той живой подвижности, съ которою онъ слѣдитъ за всѣми, даже мельчайшими изгибами формы и ихъ умѣетъ передавать въ мягко сливающейся моделировкѣ. Корреджіо до тонкости обладалъ искусствомъ, соразмѣрять свѣтъ и тѣнь, и не ослѣпляя глаза произвести величайшій блескъ, и глубочайшую тѣнь не отталкивая мертвенною чернотою. Съ такимъ же мастерскимъ умѣніемъ въ его произведеніяхъ соблюдены отношенія цвѣтовъ, такъ что каждый, самъ по себѣ какъ будто смягченъ, но тѣмъ не менѣе въ отношеніи къ другимъ кажется чрезвычайно сильнымъ. Хотя такимъ образомъ, благодаря своему своеобразному направленію, Корреджіо занимаетъ одну изъ самыхъ высокихъ ступеней въ искусствѣ новѣйшихъ временъ, всетаки надо замѣтить, что избранное имъ направленіе его увлекало въ разныя крайности, (и въ большей даже степени чѣмъ Микельанджело), слѣдствіемъ чего было множество дѣйствительныхъ погрѣшностей противъ формы, и что еще хуже, выраженіе страсти у него нерѣдко переходило въ афектацію *).

При всемъ томъ Корреджіо составляетъ, на ряду съ тремя великими мастерами флорентинской и римской школъ, въ своемъ родѣ силу, подходящую подъ свою особенную мѣру. Если не главною только, но исключительною цѣлью искусства, считать высшую красоту и достоинство, идеальное величіе формъ и глубокую характеристику, тогда Корреджіо не въ правѣ занять мѣсто на ряду трехъ другихъ мастеровъ. Фигуры, выраженіе, жесты и расположеніе у него, сравнительно на пр. съ Рафаэлемъ, часто мелочны и манерны. Но допуская что Корреджіо положительно ниже ихъ во всѣхъ высшихъ родахъ искусства, всетаки надо согласиться, что свойственную ему сферу онъ развилъ до такой широты и свободы, что ему нельзя безусловно отвести второстепенное мѣсто. Общая картина этой въ высшей степени богатой эпохи въ искусствѣ дополняется именно тѣмъ, что художникъ обладавшій такимъ талантомъ, отважился, ни чѣмъ не стѣсняясь, изобразить кипучую жизнь во всѣхъ ея проявленіяхъ. Въ этомъ по истинѣ безпримѣрномъ, чувственно-духовномъ разгулѣ, нераздѣльно сливаются, и достоинства и недостатки, и высокоэтическая и прозаическая стороны его твореній.

§ 196. Изъ произведеній молодости Корреджіо съ достовѣрностью можно указать немногія, кромѣ большаго напрестольнаго образа написаннаго имъ около 1514 г. для францискапскаго монастыря въ Карпи, и находящагося нынѣ (подъ названіемъ образа с. Франциска, и также с. Антонія) въ

*) Превосходная характеристика Корреджіо гиз. v. Quandt въ переводѣ исторіи живописи въ Италіи Ланци II. стр. 319. Пр. 36.

дрезденской галереѣ: Мадонна на престолѣ, съ лѣвой стороны Францискъ и Антоній Падуанскій, съ правой Предтеча и Екатерина. Въ этой картинѣ больше спокойствія и простоты чѣмъ въ позднѣйшихъ его работахъ. Головы, особенно Предтечи, явно напоминаютъ своеобразныя формы Леонарда и его школы; другія вещи прямо сдаютъ на Франчію. Вмѣстѣ съ тѣмъ въ этой картинѣ, преимущественно въ выраженіи линъ, проглядываетъ извѣстная робость въ обдѣлкѣ, хотя съ другой стороны также замѣтны большая мягкость въ колоритѣ и особенный переливъ тоновъ, явно указывающіе на значительные, но неизвѣстные намъ предшествовавшіе труды. — Къ числу таковыхъ относятъ въ настоящее время, образъ съ четырьмя ликами святыхъ въ натуральный ростъ, (Петра, Маргариты, Магдалины и Антонія Падуанскаго), въ собраніи лорда Ашбуртона въ Лондонѣ; весьма схожій съ вышеупомянутымъ по строгости замысла, глубокой силѣ колорита и выраженію. Во всякомъ случаѣ Корреджіо превосходилъ раннею зрѣлостію таланта даже самаго Рафаэля, работы котораго, на двадцатомъ году жизни, отмѣчены несравненно большею робостью чѣмъ Корреджіевы произведенія.

Двѣ картины въ трибунѣ Уффиціи во Флоренціи, впрочемъ не особенно важныя по достоинству, слывутъ произведеніями болѣе развитой поры этого художника. Одна изъ нихъ, Отдохновеніе. с. Семьи на пути въ Египетъ, въ ней Іосифъ срываетъ съ пальмоваго дерева вѣтвь для Младенца Іисуса, а съ боку молясь, стоитъ коленопреклоненный с. Францискъ: другая картина, Мадонна поклоняющаяся божественному Младенцу. На этомъ изображеніи, ни выраженіе, ни движеніе не отличаются достоинствомъ, зато поэзія свѣта и свѣтотѣни въ немъ уже развита до высокаго совершенства. Къ этому также времени принадлежитъ большая картина, Шествіе Креста, въ пармской галереѣ, композиція не отличающаяся величественностью, но вполнѣ уже обличающая въ отдѣльныхъ частяхъ своеобразное направленіе художника. Глубокое впечатлѣніе производятъ но выраженію скорби, фигура Искупителя и лицо падающей въ обморокъ Б. Матери.

Около 1518 г. Корреджіо былъ вызванъ въ Парму, гдѣ по волѣ настоятельницы онъ долженъ былъ расписать залъ въ монастырѣ С. Паоло*). Къ лучшимъ его произведеніямъ принадлежатъ исполненные имъ тамъ сюжеты изъ древней миѳологіи. На главной стѣнѣ онъ изобразилъ возвращеніе съ охоты Діаны, въ колесницѣ влекомой бѣлыми оленями; легкая одежда богини едва прикрываетъ ея вполнѣ развитыя свѣжыя формы. Сводъ расписанъ въ видѣ бесѣдки изъ виноградныхъ лозъ, съ 16 овальными отверстіями, въ которыхъ видны группы прелестнѣйшихъ геніевъ; изъ нихъ нѣкоторые съ охотничьими аттрибутами, рожками, собаками, оленьей головою и пр., другіе другъ друга ласкаютъ или срываютъ съ крайнихъ вѣтвей плоды. Трудно себѣ представить забавы болѣе прелестной и милой, чѣмъ возня этихъ дѣтей. Пониже, въ 16 люнетахъ, по сѣрому фону, представлены сѣрою же краскою, другіе миѳологическіе предметы: Граціи, Фортуна, Парки, Сатиры и пр. Выборъ подобныхъ сюжетовъ, дѣйствительно странныхъ въ женской

*) Это произв. равно также живопись въ С. Паоло, превосходно гравированы Тоски.

обители, объясняется тѣмъ, что въ началѣ XVI вѣка монахини пользовались величайшею свободою и не знали затворничества, а настоятельницы часто проводили жизнь въ княжеской роскоши и пышности. Но въ 1524 г. монахини С. Изоло принуждены были вновь ввести у себя забытый ими затворническій образъ жизни, и лишь въ новѣйшее время эти фрески Корреджіо опять стали доступны публикѣ.

Въ 1520 г. этому мастеру поручена была роспись купола въ ц. С. Джіованни въ Пармѣ, доставившая его таланту случай развернуться съ большимъ еще блескомъ. Въ серединѣ купола онъ изобразилъ І. Христа въ славѣ на воздухѣ; внизу дѣлящаго апостоловъ, сидящихъ на облакахъ и погруженныхъ въ благоговѣйный трепетъ и молитву, а на четырехъ клиньяхъ купола четырехъ евангелистовъ и четырехъ отцовъ церкви. Произведеніе полное величія, сколько по расположенію цѣлаго, столько же относительно деталей, и сверхъ того первое, въ которомъ мы встрѣчаемъ обиліе замѣчательныхъ ракурсовъ. Въ этой же церкви алтарная трибуна также была расписана Корреджіо, но въ 1584 ее сломали для расширенія мѣста; главнѣйшія части этой росписи (Увѣнчаніе Царицы Небесной съ ликами святыхъ и другими фигурами), сохранены въ коніяхъ, работы Аннибала Каррачи, находящихся нынѣ въ неаполитанскомъ музеѣ; кромѣ того спасено еще нѣсколько оригинальныхъ фрагментовъ *). Всѣ эти работы Корреджіо окончилъ въ 1524 г.

Въ полномъ совершенствѣ развертывается передъ нами своеобразное направленіе Корреджіо въ другомъ значительномъ произведеніи, въ большомъ изображеніи выполненномъ имъ приблизительно въ 1526 и 1530 годахъ, въ куполѣ собора въ Пармѣ,—Взятіи на Небо Б. Матери **). Въ самой высшей и наиболѣе освѣщенной части купола, представленъ въ сильномъ ракурсѣ І. Хр. стремящійся на встрѣчу Б. Матери; не много ниже, въ подобныхъ удивительныхъ сокращеніяхъ, мы видимъ различныхъ святыхъ обоего пола. Еще далѣе внизу представлена главная группа, Б. Матерь возносимая торжествующимъ ликомъ ангеловъ. Всѣ эти предметы занимаютъ однако только верхнюю половину купола. На нижней части устроены продолговато-округленныя окна, а между ними, по одному, и по двое, помѣщены апостолы въ стоячемъ положеніи и смотрящіе вверхъ къ возносящейся Б. Матери; надъ окнами изображены геніи, засвѣчающіе свѣчи на канделябрахъ, и другіе держащіе въ рукахъ кадильницы. На четырехъ клиньяхъ подъ куполомъ изображены четыре заступника города Пармы, сидя на облакахъ и въ сопровожденіи ангеловъ. Цѣлое представляетъ сонмъ безчисленныхъ святыхъ, блаженныхъ душъ и ангеловъ, ликующихъ и исполненныхъ праздничной благоговѣйной радости; тутъ одинъ общій голосъ небеснаго восторга, въ который сливается вся, а между тѣмъ подробности вездѣ съ характеристичностью вы-

*) Изобр. Корреджіо было заново написано къ новой трибунѣ ц. С. Джіованни Чезаремъ Аретузи, вѣроятно по копіямъ А. Каррачи. Главная группа оригинала уцѣлѣла и хранится въ Пармской библ. (Пр. англ. изд.)

**) Грав. на нѣсколькихъ листахъ — Ванни, въ 1642 г. Отличныя гравюры Тоски, превосходятъ все, что доселѣ было копировано съ Корреджіевыхъ произведеній. — (Пр. англ. изд.).

держаны. Однако, впечатлѣніе производимое этимъ произведеніемъ на глазъ, почти черезчуръ полно и неуловимо, и такъ какъ всѣ предметы представлены въ сокращеніи, т. е. видимыми съ низу, и вслѣдствіе этого болѣе видно ногъ чѣмъ другихъ частей тѣла, художнику еще при жизни пришлось слышать насмѣшливый отзывъ, что онъ написалъ—лягушечью окрошку (quazzetto di rane).

§ 197. Кромѣ упомянутыхъ нами сейчасъ большихъ произведеній, Корреджіо написалъ еще значительное число другихъ картинъ различныхъ размѣровъ; важнѣйшія и наиболѣе извѣстныя слѣдующія.

Одна изъ самыхъ красивыхъ небольшихъ композицій, извѣстная также по многимъ повтореніямъ писанымъ собственною его рукою, — Обрученіе С. Екатерины, такой предметъ, въ которомъ художникъ могъ развернуть самыя прелестнѣйшія стороны своего таланта. Лучшій изъ этихъ экземпляровъ находится въ Луврѣ. Юная святая (согласно видѣнію), обручается Младенцу Іисусу въ присутствіи с. Севастіана, Б. Матерь съ умиленіемъ слѣдитъ за священнымъ обрядомъ. Эта сцена передана здѣсь съ такою нѣжною граціею, что ничего прелестнѣе вообразить невозможно; лица Мадонны и с. Екатерины исполнены неземнаго блаженства, и вся композиція дышитъ дивною гармоніею колорита. Правда, ни эта, ни другія также картины Корреджіо не произволятъ на зрителя того высокаго и свѣтлаго впечатлѣнія, которое внушаютъ въ произведеніяхъ Рафаэля и Леонардо, чистота и благородство формъ, глубокое выраженіе, и поэтическое расположеніе композицій, —но за то Корреджіо насъ трогаетъ, насъ поражаетъ, раскрывая передъ нами картины духовныхъ порываовъ чувственной жизни.—Другой небольшой экземпляръ, съ нѣкоторыми измѣненіями въ расположеніи, находится въ галереѣ Студій въ Неаполѣ; на этой картинѣ Младенецъ Іисусъ дивится странной церемоніи, и смотритъ съ улыбкою на Мадонну.—Другія повторенія, (отчасти можетъ быть старинныя копіи), находятся въ Петербургѣ, въ галереѣ римскаго кавалера и пр.

Подобная прелестная композиція, Отдохновеніе Б. Матери и Младенца Іисуса на пути въ Египетъ, прозванная ла Цингарелла (т. е. цыганкою), по повязкѣ на головѣ Мадонны. Чрезвычайно нѣжно исполненный маленькій экземпляръ этой картины, находится также въ Неаполѣ. Лицо Б. Матери въ высшей степени миловидно и исполнено задушевности; вверху въ темнотѣ парятъ прелестные ангелы. (Повторенія и копіи, въ разныхъ мѣстахъ).

Другія замѣчательныя картины хранятся въ пармской галереѣ. Главнѣйшая въ числѣ ихъ, фресковый образъ Мадонны съ Младенцемъ Іисусомъ, изъ ц. С. Марія делья Скала, исполненный Корреджіемъ въ то время, когда онъ расписывалъ куполъ въ ц. С. Джіованни. Б. Матерь изображена сидя и созерцающею съ нѣжною любовью Младенца Іисуса, котораго Она держитъ на лонѣ, Іисусъ обнялъ Ея шею, смотритъ прямо на зрителя. Въ этомъ изображеніи самымъ тѣснымъ образомъ сливаются кроткая прелесть, грація и величіе. —Мадонна делья Скоделла, Св. Семья на пути въ Египетъ. Картина такъ прозвана по чашѣ (scodella) которую Б. Матерь держитъ въ рукахъ въ то время какъ Іосифъ срываетъ финики съ

перева. По композиціи эта картина нѣсколько походитъ на вышеупомянутое произведеніе ко Флоренціи, но она гораздо болѣе закончена и красивѣе.—Бл. Іеронимъ (или «День»), одна изъ знаменитѣйшихъ картинъ Корреджіо: Б. Матерь съ Млад. Іисусомъ; слѣва бл. Іеронимъ и возлѣ него ангелъ указывающій Іисусу мѣсто въ раскрытой книгѣ которую держитъ этотъ святой; справа колѣнопреклоненная Магдалина лобызаетъ ногу у Младенца, возлѣ нея также ангелъ. Ясный и равномѣрный дневной свѣтъ разлитъ по картинѣ, фигуры какъ будто облиты свѣтлымъ зефиромъ. Прекрасна фигура ангела стоящаго возлѣ Іеронима, —но въ другихъ частяхъ за то замѣтна нѣкоторая принужденность.—Снятіе со Креста, (или умершій Спаситель, оплакиваемый тремя святыми женами и Іоанномъ). Величаво простая композиція, съ превосходнымъ и гармоническимъ освѣщеніемъ и колоритомъ. Въ этой картинѣ мы не видимъ крайнихъ порывовъ скорби какъ въ другихъ изображеніяхъ того же предмета, но самое глубокое утомленіе и изнеможеніе которыя уже не находятъ болѣе слезъ;—и здѣсь также все совершенно поглощено однимъ чувствомъ, и поэтому именно картина производитъ такое потрясающее впечатлѣніе.—Мученичество святыхъ Плацидія и Флавіи составляетъ нападеніе на упомянутой сейчасъ картинѣ и также замѣчательно по простому расположенію какъ и по прекрасному выраженію. Къ предъидущей картинѣ, (и къ изображенію С. Севастіана въ Дрезденѣ, о которомъ сейчасъ будетъ говорено), ближе другихъ работъ Корреджіо подходитъ знаменитый образъ Спасителя на платѣ святой Вероники, перешедшій изъ собранія короля Фридриха Вильгельма III въ берл. музей. Блѣдное лицо въ терновомъ вѣнцѣ чрезвычайно эффектно и подобно таинственному видѣнію отдѣляется отъ темнаго фона передъ которымъ виситъ «платъ» какъ прозрачная завѣса *).

Потомъ въ дрезденской галереѣ есть цѣлый рядъ превосходныхъ надпрестольныхъ изображеній Корреджіевой руки**). О с. Францискѣ мы уже говорили; прочія вещи принадлежатъ къ цвѣтущей порѣ Корреджіо. — С. Себастіанъ, — Б. Матерь съ М. Іисусомъ сѣдящая на престолѣ на облакахъ среди круга маленькихъ ангеловъ; внизу святые Себастіанъ, Джемминьянъ и Рохъ. Ангелы чрезвычайно милы, Себастіанъ можетъ быть самая прекраснѣйшая изъ Корреджіевыхъ фигуръ. (Картина написана въ 1525 г.)—Святая Ночь (la Notte) или Поклоненіе волховъ, картина знаменитая по эффектному освѣщенію, исходящему, согласно съ легендою, отъ новорожденнаго Младенца***). Младенецъ и обнимающая Его Мать обланы лучезарнымъ свѣтомъ привлекшимъ изъ дали пастырей. Съ одной стороны дѣвица, съ другой прекрасный юноша, соотвѣтствіемъ которому служитъ пожилой пастухъ, освѣщены полнымъ ослѣпительнымъ сіяніемъ тогда какъ на ангеловъ парящихъ вверху, падаетъ смягченное отраженіе свѣта. Нѣсколько въ глубь кар-

*) Ср. Waagen въ Deutsch. Kunstbl. 1854. стр. 205. Въ интересахъ истины мы должны сказать, что многими извѣстными были сомнѣнія въ подлинности этого произведенія,—на какомъ основаніи, мы не беремъ на себя рѣшать; терновый вѣнецъ и капающая отъ него кровь, вѣроятно были сильно и неискусно подправлены. Фонъ Клоцъ.

**) Ср. Hirt, Kunstbemerk. auf einer Reise nach Dresden etc. стр. 45 и сл.

***) См. апокрифическое евангеліе о Дѣтствѣ Іисуса Христа (Пр. англ. изд.).

типы стоитъ Іосифъ съ осломъ, а на заднемъ планѣ видны другіе пастухи и стада, и на небосклонѣ занимающаяся заря. Вся картина наполнена лучезарнымъ зефиромъ въ которомъ формы сохраняютъ свои очертанія и тѣлесный образъ на столько, на сколько именно нужно было для обозначенія предметовъ. Освѣщеніе, даже при слабомъ обозначеніи формъ, подобно пѣнію къ словамъ поэта, съ неотразимою силою дѣйствуетъ на умъ и чувство зрителя — *). С. Георгій: Б. Матерь на престолѣ въ архитектонической обстановкѣ; Георгій и Петръ мученикъ, Іоаннъ Кр. и Джеминіанъ по сторонамъ Ея; на переднемъ планѣ маленькіе ангелы, играющіе съ доспѣхами с. Георгія. Эта композиція также какъ бл. Іеронимъ, освѣщена самымъ яснымъ и равномѣрнымъ дневнымъ свѣтомъ. Лицо Мадонны исполнено нѣжнаго и въ высшей степени кроткаго выраженія, с. Петръ мученикъ, обращенный къ Ней, проникнутъ восторженнымъ благоговѣніемъ и преданностію; нѣкоторыя другія вещи менѣе важны, напр. фигуры маленькихъ ангеловъ, (которые притомъ можетъ быть и не довершены). — Кромѣ приведенныхъ картинъ большихъ размѣровъ, въ дрезденской галереѣ есть еще прелестнѣйшая картинка с. Магдалины, — (собственноручное Корреджіево повтореніе съ коей, въ дворцѣ Одескальки въ Римѣ, и другое весьма замѣчательное у лорда-Уарда въ Лондонѣ), и превосходный мужской портретъ, какъ полагаютъ, портретъ Корреджіева врача.

Замѣчательная и довольно еще строгая картина, можетъ быть ранней поры художника, находится въ мюнхенской пинакотекѣ. Мадонна, чрезвычайно миловидная обликомъ, является во славѣ взывающему къ Ней донатору; внизу, сидя, но въ положеніи сильной экстазы, представлены с. Іаковъ и бл. Іеронимъ. Въ фигурахъ этихъ святыхъ нѣтъ той прекрасной и тихой преданности, которая облагораживаетъ и возвышаетъ душу, это скорѣе проявленіе силъ физической природы, встрепенувшейся отъ соприкосновенія свыше.

Нѣкоторыя изъ прекраснѣйшихъ картинъ Корреджіо прежде находились въ Испаніи, но въ настоящее время, вслѣдствіе войнъ французской первой имперіи, вывезены въ Лондонъ**). Самая важная въ числѣ ихъ: I. Христосъ на горѣ Элеонской, маленькій образъ, написанный этимъ мастеромъ когда-то, какъ говоритъ, за четыре скудо; теперь въ галереѣ герцога Веллингтона. Въ этомъ образкѣ освѣщеніе исходитъ, какъ на изображеніи Святой Ночи, также отъ фигуры Искупителя, колѣнопреклоненно стоящаго слѣва на картинѣ. Такимъ образомъ, только Спаситель и парящій надъ нимъ ангелъ, освѣщены полнымъ свѣтомъ, тогда какъ спящіе ученики, равно также приближающаяся съ Іудою стража, остаются совершенно въ тѣни. Но это лишь полумракъ передъ наступающимъ разсвѣтомъ, прозрачный и превосходнаго тона. Въ высочайшей степени прекрасно и крайнетрогательно выраженіе глубокой скорби и преданности на лицѣ божественнаго страдальца;

---

*) Изображенія этого же предмета но въ меньшихъ размѣрахъ, и сходныя по обдѣлкѣ и мотивамъ съ дрезденскою картиною, встрѣчаются въ разныхъ мѣстахъ. — Превосходная картина въ этомъ родѣ, носящая теперь отмѣтку „Школы Корреджіо“, хранится въ берл. музеѣ подъ № 223. Она же въ Kunstb. 1838 приведена подъ № 58.

**) Ср. Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, въ раз. м. Waagen Kunstw. und Künstler in England, въ раз. м.

болѣе глубокаго и искренняго выраженія не возможно вообразить. — Изображеніе Христа въ терновомъ вѣнцѣ, (Ecce homo), пять поясныхъ фигуръ въ натуральную величину; въ Лондонской націон. галереѣ. Положеніе и лицо І. Христа, выведеннаго передъ народомъ, исполнены величія; божественныя черты Его не искажены даже отъ самыхъ глубочайшихъ страданій. Положеніе превосходно написанныхъ и связанныхъ спереди рукъ, само по себѣ служитъ достаточнымъ указаніемъ этихъ невыразимыхъ страданій. Б. Матерь отъ неимовѣрной скорби падаетъ безъ чувствъ на руки Магдалины; Ея дрожащія губы и помутившійся взоръ — говорятъ болѣе, нежели въ состояніи бы были выражать какія бы-то ни были тѣлодвиженія. Слѣва стоитъ воинъ, суровое но сострадательное лицо его, не лишено нѣкотораго благородства; справа Пилатъ, равнодушно смотрящій изъ амбразуры окна. Лицо лежащей въ обморокѣ Б. Матери, поблѣднѣвшее отъ страданій, невыразимой красоты. Эта картина противъ объявленія Корреджіо, строже по рисунку. — Святое Семейство, или Мадонна съ корзиною, la Vierge au panier, другой маленькій образъ, въ націон. галереѣ: Б. Матерь сидитъ въ ландшафтѣ держа Младенца на лонѣ; на заднемъ планѣ Іосифъ занятъ столярною работою. Чрезвычайно граціозная и тщательно выполненная маленькая картина, полная свѣжаго и яснаго чувства; но выраженіе Мадонны нѣсколько манерно. — О картинѣ, — воспитаніе Амура, находящейся также въ Лондонской нац. галереѣ мы поговоримъ послѣ. — Въ собраніи герцога Сатерланда (въ Стеффордгаузѣ), хранится картина Корреджіо, совершенно въ другомъ родѣ чѣмъ предидущія; — вьючная лошадь и вьючный оселъ съ ихъ погонщиками, въ блестящемъ освѣщеніемъ пейзажѣ. Мастерски исполненная вещь, и — какъ разсказываютъ, — написанная какъ вывѣска для трактира въ которомъ Корреджіо не могъ заплатить счетъ.

Въ числѣ его произведеній оставшихся въ Испаніи, въ особенности замѣчателенъ — І. Христосъ Садовникомъ съ Магдалиною, въ мадридскомъ музеѣ *).

§ 198. Упомянутыя нами доселѣ произведенія преимущественно принадлежатъ къ разряду картинъ духовнаго содержанія. Рядъ другихъ картинъ представляетъ сцены изъ миѳологіи древнихъ; въ этихъ изображеніяхъ передъ нами развертываются въ полномъ блескѣ мягкая красота женскихъ формъ и прелести злѣшняго міра. Сюда главнымъ образомъ относятся двѣ картины въ берлинскомъ музеѣ. Первая, Леда съ лебедемъ; она сидитъ у тѣнистаго берега, слѣва маленькіе амуры играютъ на музыкальныхъ инструментахъ, справа въ озерѣ купаются ея подруги; — другая, Іо, обнимаемая Юпитеромъ скрывающимся въ облакѣ. Въ этихъ картинахъ, какъ въ упомянутыхъ выше изображеніяхъ духовнаго содержанія, все сливается въ одно чувство любовнаго упоенія. Полная страстной нѣги Леда, предоставляетъ себя ласкамъ прижимающагося къ ней лебедя; трепетъ невыразимаго

*) Картина „І. Христосъ среди ангеловъ, сѣящій надъ радугою на престолѣ“, помѣченная въ пятнадцатой галереѣ именемъ Корреджіо, слишкомъ сухо написана и въ отдѣльностяхъ лишена тонкаго чувства жизни, такъ что едвали ее можно признать за произведеніе этого мастера.

наслажденія пробѣгаетъ по прекрасному тѣлу Іо, блестяще выступающему на темномъ фонѣ. Въ этихъ картинахъ празднуется торжество любви, любви земной, но чистой, наивной и безпритязательной, и которою одушевленъ родъ человѣческій болѣе благородный и свободный, незнакомый еще со грѣхомъ и проклятіемъ низости и лжи. Обѣ картины и (также слѣдующая, Даная) прежде находились въ собраніи королевы Христины шведской, и въ послѣдствіи попали въ знаменитую галерею герцога Орлеанскаго въ Парижѣ. Сынъ герцога, котораго соблазняло крайне сладострастное выраженіе на лицѣ Іо, приказалъ вырѣзать эту голову изъ картины и сжечь; но въ послѣдствіи вставлена была новая голова. Въ такомъ видѣ эту картину и предыдущую купилъ король Фридрихъ II для галереи въ Сансуси. Когда онъ при Наполеонѣ I опять привезли въ Парижъ, Иродонъ приписалъ нынѣшнюю превосходную голову [*]). Отличное повтореніе съ Іо, признанное всѣми за собственноручное произведеніе Корреджіо, хранится въ вѣнской императорской галереѣ. Вышеупомянутая Даная находится въ галереѣ Боргезе въ Римѣ. Она покоится въ полулежачемъ (впрочемъ не очень граціозномъ) положеніи на пышномъ ложѣ; Купидонъ, прелестный юноша, подхватываетъ въ ея одеждѣ падающій сверху золотой дождь. Передъ ложемъ два маленькихъ амура съ прелестнѣйшею наивностью стрѣлою царапаютъ по камню [**]). Тѣло Даная чрезвычайно мягко отдѣлано, но выраженіе лица менѣе привлекательно. Юпитеръ и Антіопа въ парижскомъ музеѣ. Антіопа представлена спящею, въ граціозно-соблазнительномъ положеніи, возлѣ нея спитъ Купидонъ; Юпитеръ въ образѣ юнаго и краснаго фавна, приподнимая ея одежду подкрадывается къ ней; — по мягкости колорита можетъ быть самое превосходнѣйшее изъ Корреджіевыхъ произведеній, но формы фигуръ слишкомъ полны и роскошны. Воспитаніе Амура Венерою и Меркуріемъ, въ лондонской нац. галереѣ. Здѣсь Венера представлена стоя, въ полной красотѣ ея очаровательныхъ и благородныхъ формъ; Амуръ, чрезвычайно милый и наивный мальчикъ, усердно старается разобрать письмо на свиткѣ, который держитъ сидя на полу Меркурій. Ганимедъ, несомый по воздуху орломъ, въ вѣнской имперг. галереѣ; картина отличающаяся также прелестнѣйшею дѣтскою граціею.

§ 199. У Корреджіо было много учениковъ и послѣдователей, которые болѣе или менѣе удачно старались усвоить себѣ его манеру. Сюда принадлежатъ: сынъ его Помпоніо Аллегри, отличавшійся довольно простымъ рисункомъ; — Франческо Марія Рондани, которому ставятъ въ вину слишкомъ кокетную и мелочную обдѣлку побочностей [***]); Микель Анджело Анселъми, упомянутый нами уже въ числѣ учениковъ Соломы (его работы, чрезвычайно манерный образъ Мадонны со святыми въ Лувръ); — Бернардино Гатти, отличавшійся своеобразнымъ, пріторно мягкимъ

---

*) Въ новѣйшее время возникли сомнѣнія относительно принадлежности этой работы кисти Иродона. Голова Леды также нова.

**) Вѣроятно они натачиваютъ стрѣлу. Одинъ изъ нихъ пробуетъ золото на оселкѣ. См. Менгсъ описаніе этой картины, Opere II. 148. (Прим. авт. изд.)

***) По мнѣнію Waagen (Kunstbl. 1845. № 3) его работою можно считать маленькую Святую ночь въ берл. музеѣ. (Ср. стр. 288, прим.)

колоритомъ; —Джіорджіо Гандини;—Леліо Орси изъ Новеллара, считающійся самымъ замѣчательнымъ изъ подражателей Корреджіо и пр.

Всѣхъ упомянутыхъ художниковъ превзошелъ славою Франческо Мацуоли, по прозванію иль Пармиджіанино *), сынъ извѣстнаго намъ уже Филиппо Мацуоли, одного изъ дѣльныхъ прежнихъ пармскихъ мастеровъ (род. въ 1503 ум. въ 1540 г.). Онъ прославился именно въ то время, когда почти уже совершенно угасло чувство истинной наивной красоты. Мы по поводу Корреджіо уже указали, сколько было опаснаго, даже для такого мастера какъ онъ, въ избранномъ имъ направленіи, и также, что ему не всегда удавалось избѣжать этой опасности; тѣмъ болѣе примѣнимо это къ Пармиджіанино, у котораго почти безъ исключенія, движенія и живое чувство переходятъ въ противную эфектацію и пошлое кокетничанье. Послѣднее еще противнѣе потому, что въ тоже время онъ стремился соединить съ этимъ направленіемъ благородство формъ римской школы (напр. Микельанджеловыхъ произведеній), сохраняя при томъ свойственныя ему лично неестественно длинныя пропорціи фигуръ. Несмотря на это онъ усвоилъ себѣ отъ учителя нѣкоторыя неотрицаемыя достоинства, напр. ясный по большой части и теплый колоритъ, большую рѣшительность въ отдѣлкѣ и иногда, гдѣ того требовалъ сюжетъ, здравое пониманіе жизни. Что именно сбило съ пути тогдашнихъ эпигоновъ великихъ мастеровъ, то было, какъ увидимъ, преимущественно вліяніе, которое на нихъ оказало ложное направленіе извнѣ, тогда какъ, въ извѣстныхъ родахъ искусства которыхъ не коснулось это вліяніе, произведенія названныхъ художниковъ постоянно отличаются высокимъ достоинствомъ. Сказанное сейчасъ относительно Пармиджіанино какъ и многихъ другихъ мастеровъ, преимущественно примѣнимо къ портретамъ. Блестящій портретъ рыцаря, какъ полагаютъ, Колумба, и другой женскій портретъ, изображающій будто бы любовницу художника, находятся въ неаполитанскомъ музеѣ; другіе въ разныхъ галереяхъ. Тамъ и самъ попадаются кромѣ того еще простыя изображенія Святаго Семейства его руки. Къ числу знаменитѣйшихъ, но въ тоже время также противнѣйшихъ картинъ его работы принадлежатъ, такъ назыв. Мадонна съ вытянутою шеею въ галереѣ Питти во Флоренціи, и С. Маргарита (Мадонна со святыми, въ болонск. пин.) Отличное произв. молодости Пармиджіанино, энергически выдержанное и обличающее большое мастерство, — обширный надпрестольный образъ въ лондонской національ. галереѣ: Б. Матерь и Предтеча являющіеся на облакахъ бл. Іерониму. Прекрасная голова Мл. Іисуса достойна кисти Корреджіо. При исполненіи этой картины трудолюбивый художникъ въ 1527 г. забылъ объ осадѣ Рима; разсказываютъ, что шайка солдатъ грабителей, ворвавшись къ нему и пораженная удивленіемъ при видѣ его работы, его защитила отъ своихъ товарищей. Значительныя фресковыя работы Пармиджіанино можно видѣть въ Пармѣ въ цц. С. Джіованни и делья Стекката.

Ученикомъ Пармиджіанино былъ двоюродный братъ его Джироламо ди Миккеле Мацуола, художникъ который превзошелъ въ манерности са-

*) P. I. Affo: Vita del pitt. Fr. Mazzolo, detto il Parmigianino. Parma 1784. Очерки у Landon: Vies et oeuvres etc. Parmigianino.

маго даже учителя. Очень непривлекательный образъ его руки. Мадонна съ с. Екатериною и Павломъ въ берл. музеѣ.

ГЛАВА ОСЬМАЯ.

Венеціянскія школы.

§ 200. Мы теперь приступаемъ къ разбору послѣдней изъ великихъ и главныхъ группъ, группы венеціянскихъ живописцевъ, также ознаменовавшихъ себя въ началѣ XVI вѣка въ италіянскомъ искусствѣ своеобразнымъ достоинствомъ, и именно, особеннымъ техническимъ совершенствомъ. Римская школа отличалась красотою формъ, Корреджіо эфектною свѣтотѣнью, а венеціянскіе мастера этой эпохи, подобно своимъ предшественникамъ, о которыхъ мы уже прежде упомянули,—краскою, составлявшею главнымъ образомъ тотъ элементъ, который наложилъ печать совершенства на художественныя произведенія этой школы. Венеціянскіе мастера въ высочайшей степени обладали искусствомъ придать теплоту жизни колориту нагаго тѣла, подражать пышнымъ и блестящимъ предметамъ, и такъ сказать—лѣпить свѣтомъ по свѣту *). Но опять таки у нихъ этотъ техническій элементъ вытекалъ изъ особеннаго, возвышеннаго пониманія, и всѣ лучшія произведенія этой школы запечатлѣны выраженіемъ радости въ жизни и ея блескѣ; и несмотря нато что такое направленіе повидимому благопріятствовало одному почти только подражанію ближайшихъ предметовъ, венеціянск.

---

*) Выраженіе это нисколько не преувеличено; оно дѣйствительно опредѣляетъ своеобразный способъ сочетанія красокъ, свойственный мастерамъ венеціянской школы, и вытекавшій изъ тонкаго наблюденія дѣйствія производимаго на глазъ свѣтомъ и колеромъ: „Всѣ части тѣла у здороваго человѣка на которыя прямо падаетъ солнечный свѣтъ, принимаютъ красновато-желтый оттѣнокъ, наиболѣе пріятный для глазъ, и такъ сказать располагающій къ себѣ этотъ органъ нашихъ чувствъ, и живѣе чѣмъ другіе цвѣта овладѣвающій имъ. Вотъ почему освѣщенныя и окрашенныя такимъ образомъ части кажутся наиболѣе выдающимися. Прочія части, имѣя косое направленіе, и на которыя не прямо падаютъ лучи свѣта, получаютъ слѣдовательно свѣтъ отъ болѣе или менѣе отдаленныхъ, освѣщенныхъ предметовъ, и также отъ окружающаго ихъ и наполненнаго свѣтомъ воздуха. Освѣщенныя такимъ образомъ отсвѣтомъ части, до извѣстной степени застилаются цвѣтомъ предметовъ отражающихъ на нихъ свѣтъ. На открытомъ воздухѣ такіе рефлексы имѣютъ синеватый тонъ, коимъ въ этомъ случаѣ также подернуты бываютъ менѣе освѣщенные предметы, а если такой предметъ случайно, нѣжная поверхность человѣческаго тѣла, тогда изъ смѣшенія съ желтоватокраснымъ цвѣтомъ образуется свѣтло-сѣроватозеленый тонъ. Но такъ какъ цвѣтъ этотъ блѣденъ, онъ менѣе бросается въ глаза, и потому окрашиваемыя имъ части какъ будто отступаютъ назадъ и кажутся въ полутѣни, хотябы онѣ были почти такъ-же свѣтлы какъ части освѣщенныя полнымъ свѣтомъ". —(Квандтъ, переводъ исторіи живописи въ Италіи Ланци, II, стр. 146. Пр.)

мастера тѣмъ не менѣе сумѣли проникнуть въ самую глубину жизни, и благодаря этому, также выполнили величайшія задачи.—Впрочемъ, должно замѣтить, что венеціанцы вообще очень мало писали фресковыми, но небольшой части маслянными красками, и даже самыя обширныя ихъ работы исполнены по этому способу. Причина весьма понятна, свойство послѣдняго-мягкаго рода живописи благопріятствовало ихъ своеобразному направленію несравненно болѣе, чѣмъ строгіе пріемы фресковой живописи.

Изъ многочисленныхъ венеціанскихъ художниковъ трудившихся болѣе или менѣе самостоятельно въ названномъ направленіи, выдаются въ особенности двое, Джіорджіоне и Тиціано, оба ученики Джіованни Беллини.

§ 201. Джіорджіо Барбарелли да Кастельфранко, по обыкн. прозв. Джіорджіоне, (род. въ 1477 ум. въ 1511 г.) Изъ венеціанскихъ мастеровъ онъ первый перешелъ отъ старинной, неразвязной манеры Беллиніевой школы къ свободѣ художественныхъ замысловъ, и къ смѣлой, широкой отдѣлкѣ. Картины его небольшой части отличаются строгою и блестящею силою и глубоко затаеннымъ пыломъ, составляющими весьма замѣчательную противоположность внѣшнему и спокойному виду его фигуръ, благодаря которому онѣ напоминаютъ существа высшаго разряда, одаренныя способностью къ самымъ благороднымъ и великимъ жизненнымъ проявленіямъ. Это въ особенности замѣтно въ его портретахъ и характерныхъ, идеальныхъ головахъ. Превосходные портреты его руки находятся, или по-крайней мѣрѣ находились въ галереѣ Манфрини въ Венеціи, въ томъ числѣ именно портретъ дамы съ лютнею въ рукахъ *) и другой, изображающій знатнаго венеціанца обращеннаго къ дамѣ, и на другой сторонѣ красиваго пажа **). Собственный портретъ Джіорджіоне, въ мюнхенской галереѣ, также превосходная голова, полная восторженнаго чувства и съ меланхолическимъ выраженіемъ въ темныхъ, пламенныхъ глазахъ. (Портретъ двухъ братьевъ, одѣтыхъ въ черное платье и читающихъ письмо, повидимому дѣловые люди, въ берл. музеѣ).—Идеальныя головы его работы, какъ напр. Саулъ и Давидъ въ галереѣ Боргезе въ Римѣ; Давидъ съ головою Голіаза въ имп. вѣнской гал. и пр. встрѣчаются часто ***). Иногда трудно рѣшить портретъ ли мы видимъ передъ собою или идеальную голову или жанръ, до такой степени этотъ художникъ сумѣлъ придать своимъ фигурамъ тотъ общечеловѣческой характеръ, который сразу поднятемъ для зрителя. Таковы напр. «концертъ» въ галереѣ Питти, (двое духовныхъ, играющихъ на клавикордахъ и віолончеллѣ, и молодой человѣкъ;—учитель музыки обучающій мальчика пѣнію, въ лондонск. націон. галереѣ †); портретъ воина и другой фигуры,

*) Какъ ни превосходно это произведеніе, въ немъ нѣтъ того необыкновенно теплаго „колорита, за который прославился Джіорджіоне и коимъ отличается слѣдующая картина знатнаго венеціанца".—(Пр. англ. изд.)

**) Тамъ же хранится небольшая картина, блестящей отдѣлки, на которой представлена семейная группа, можетъ быть семейство самого художника, и вполнѣ обличающая его манеру. (Пр. англ изд.)

***) Нѣкоторыя картины въ этомъ родѣ, помѣщенныя въ галереяхъ именемъ Джіорджіоне, написаны его подражателемъ Пьетро Бенвіо.-(Пр. англ. изд.)

†) Обыкновенно приписываемый Тиціану и описанный въ каталогѣ картинъ у Вандердорта.

во флорентійск. Уффиціяхъ;—красивая дѣвушка положившая руку на плечо возлюбленнаго, въ Ашбуртонскомъ собр. въ Лондонѣ; — дочь Иродіады съ головою Крестителя, въ Луврѣ, (сомнительное произв.) другой экземпляръ въ Барлинговомъ собр. въ Стрэттонѣ;—двѣ прелестныя женскія головы въ собр. въ Кастлѣ Говардъ и пр. *).

Изъ картинъ духовнаго содержанія самая большая и значительная находится въ собраніи Солли въ Лондонѣ: Б. Матерь на престолѣ подъ балдахиномъ въ пейзажѣ, по сторонамъ Ея четыре святыхъ, каждый отдѣльно, на старинный манеръ, и внизу три ангела играющихъ на муз. инструментахъ. Здѣсь характеръ и выраженіе носятъ меланхолически-величавый отпечатокъ свойственный нѣкоторымъ произведеніямъ Джіорджіоне; обдѣлка сочна и широка, колоритъ самый теплый и глубокій. Превосходно также, но съ немного жесткими очертаніями, одно св. Семейство со свв. Себастіаномъ и с. Екатериною въ чрезвычайно поэтическомъ пейзажѣ; въ Луврской галереѣ. Въ изобр. Мадонны въ бывшей Лейхтенбергской галереѣ въ Мюнхенѣ: Б. Матерь съ Млад. подъ лавровымъ деревомъ,—пылкая сила жизни опять нѣсколько смягчена благородною важностью.

Впрочемъ, произведенія этого рано умершаго художника вообще встрѣчаются рѣдко, и рѣже другихъ историческія картины; фрески, написанныя имъ въ Венеціи исчезли. Въ числѣ историческихъ картинъ назовемъ, смерть Петра Мученика, въ національ. галереѣ въ Лондонѣ; произведеніе не особенно важное и едвали подлинное; потомъ картину въ дрезденск. гал. съ прелестнымъ пасторальнымъ характеромъ,—Встрѣча Іакова съ Рахилью. Весьма близко къ ней подходитъ по обдѣлкѣ, Поклоненіе волхвовъ, въ музеѣ Фицъ-уильямъ въ Кембриджѣ.—Къ этому же разряду можно также отнести странную картину значительныхъ размѣровъ, находящуюся въ венеціанской академіи, куда она была перенесена изъ школы С. Марка. Сюжетъ картины, морская буря, возбужденная въ 1340 г. демонами и угрожающая Венеціи разрушеніемъ, но просьбы которой была укрощена тремя святыми. По взволнованному морю несется качаясь корабль наполненный демонами похожими на сатировъ. Имъ на встрѣчу грозно плывутъ трое святыхъ, Маркъ, Николай и Георгій. Устрашенные видомъ святыхъ, демоны бросаются въ воду; нѣкоторые уцѣпились за снасти, другіе сидятъ на марсѣ гдѣ пылаетъ огонь, распространяя по небу и по морю густой дымъ. На первомъ планѣ лодка и въ ней пять ярко освѣщенныхъ, нагихъ и сатироподобныхъ демоновъ; фигуры, особенно двоихъ гребцовъ, превосходны, и написаны смѣло, свободно и въ высшей степени мастерски. Изъ воды выплываютъ фантастическія морскія чудовища, на одномъ изъ нихъ сидитъ верхомъ рогатый сатиръ. Вдали на берегу видѣнъ городъ, а слѣва стоитъ толпа глазѣющаго народа.

Какъ въ этой, весьма странной композиціи, такъ вообще во многихъ другихъ композиціяхъ Джіорджіоне мы видимъ своеобразное поэтическое пониманіе этого художника, выказывающееся то въ аллегорическихъ отношеніяхъ и намекахъ (не всегда удобопонятныхъ), то въ сценахъ сказочнаго свойства, и

*) О портретѣ Гастона де Фоа см. ниже подъ именемъ Савольдо.

близко сродственныхъ по композиціи, такъ-называемому въ настоящее время «романтическому жанру». Упомянутыя аллегорическія картины носятъ на себѣ преимущественно отпечатокъ первой поры этого художника и также Беллиніева стиля. Одно изъ раннихъ (повидимому) произведеній въ этомъ родѣ, такъ-назыв. «Астрологъ», находится въ галереѣ Манфрини въ Венеціи. Старикъ звѣздочетъ, въ фантастическомъ одѣяніи, сидитъ у мраморнаго стола передъ развалившимся зданіемъ, въ одной нишѣ котораго стоитъ изуродованная статуя Венеры. Съ циркулемъ и мѣднымъ кругомъ въ рукѣ, старикъ смотритъ вдаль; слѣва стоитъ въ ожиданіи юноша въ латахъ, и на полу сидитъ женщина забавляющаяся лежащимъ передъ нею нагимъ ребенкомъ; вдали въ пейзажѣ, подъ деревомъ отдыхаютъ воины *). —Весьма привлекательная картина романтическаго характера но выдержанная съ меньшею силою, хранится въ Луврѣ: пейзажъ, съ двумя молодыми людьми и двумя нагими женщинами, сидящими съ музыкальными инструментами въ рукахъ, (одна женщина черпаетъ изъ колодца воду); —картина полная пылкаго чувства и страсти **). Ему же приписываютъ въ дворцѣ Питти картину миѳологическаго содержанія: Нимфа преслѣдуемая сатиромъ; поясная фигура замѣчательной свободы и красоты.

Но въ рукахъ Джіорджіоне даже историческіе сюжеты изъ С. Писанія, становятся въ высшей степени милыми, романтическими сценами, (хотя и не жанровыми картинами, благодаря широкому взгляду этого мастера). Сюда принадлежитъ одно изъ мастерскихъ его произведеній, находящееся въ Брерской галереѣ въ Миланѣ: Обрѣтеніе Моисея, картина въ которой всѣ фигуры одѣты въ богатый венеціянскій костюмъ того времени. Въ серединѣ подъ деревомъ сидитъ принцесса (Фараонова дочь), она съ удивленіемъ смотритъ на ребенка, котораго ей приноситъ служительница. Возлѣ нея стоятъ сенешаль, рыцари и дамы. Съ одной стороны, на травѣ сидятъ двое влюбленныхъ указывающихъ на происходящее дѣйствіе; съ другой стороны музыканты и пѣвицы, нажи съ собаками и карликъ съ обезьяною. Въ этой картинѣ соединены высшее земное величіе и удовольствіе, а библейское событіе придаетъ только нѣкому большій интересъ. Неточность костюмовъ здѣсь такъ же мало оскорбляетъ какъ и въ другихъ венеціянскихъ картинахъ того времени, ибо художникъ не столько заботился объ исторической, сколько о поэтической вѣрности, къ тому же, тогдашнее время само по себѣ уже богатое поэзіею, даже въ костюмѣ дозволяло выставленіе романтическаго великолѣпія. Впрочемъ, какъ ни блестящъ колоритъ этой картины, въ ней уже замѣтна большая мягкость, напоминающая произведенія счастливаго соперника Джіорджіоне—Тиціана, котораго смерть не похитила какъ его въ самый разгаръ прекраснѣйшей дѣятельности ***). —Подобная же, по

*) Quandt, перев. Ланци II. стр. 66 Прим въ этомъ произведеніи также признаетъ легендарный сюжетъ.

**) Waagen, Парижъ. стр. 461 приписываетъ эту картину Пальма старшему. – Въ Kunstblatt 1846 № 2. Джіорджіоне приписываются девять прекрасныхъ женскихъ головъ, изображающихъ музъ и находящихся въ дворцѣ Барбарино въ Генеціи.

***) Въ числѣ достопримѣчательныхъ произведеній Джіорджіоне назовемъ, знаменитое нѣкогда Положеніе въ гробъ Спасителя, на Монте ди Піэта въ Тревизѣ; въ настоящее время эта картина почти совершенно стерта.—(Пр. англ. изд.).

маленькая картина въ видѣ фризоваго изображенія, хранится во дворцѣ Питти. — Въ Уффиціяхъ во Флоренціи есть нѣсколько маленькихъ библейскихъ сюжетовъ, вѣроятно ранней его поры и мѣстами довольно жосткаго характера, напр. Соломоновъ Судъ, Поклоненіе волхвовъ и пр. Одна изъ этихъ картинъ въ особенности замѣчательна какъ образчикъ того, какъ Джіорджіоне даже «бесѣду святыхъ» превратилъ въ романтическую сцену. Представлена терасса надъ озеромъ въ горахъ, съ видомъ на крутые, живописные берега; Б. Матерь сидитъ на тронѣ, около Нея нѣсколько святыхъ: ап. Павелъ и с. Екатерина прохаживаются бесѣдуя другъ съ другомъ; с. Себастіанъ представленъ непривязаннымъ; ап. Петръ задумчиво прислоняется къ оградѣ; маленькіе генія беззаботно играютъ на полу. Здѣсь, какъ на многихъ картинахъ этого мастера, пейзажъ отличается необыкновенною ясностью и теплотою колорита. Въ этомъ отношеніи Джіорджіоне превосходитъ многихъ другихъ венеціянскихъ мастеровъ.

§ 202. Изъ учениковъ Джіорджіоне самый значительный Фра Себастіано дель Піомбо (1485—1547) о которомъ уже было говорено по поводу Микельанджело (стр. 348—350). Отъ венеціанской поры этого мастера (т. е. до 26 года его жизни), намъ извѣстна только одна главная картина: запрестольный образъ въ ц. С. Джіованни Кризостомо въ Венеціи, произведеніе уже значительно приближающееся по полнотѣ и богатству къ манерѣ Тиціана. По этой картинѣ мы можемъ до нѣкоторой степени составить себѣ понятіе о личномъ вліяніи Микель-Анджело, сумѣвшаго привлечь къ себѣ художника венеціянца, слѣдовавшаго совершенно противоположному направленію, и притомъ обладавшаго уже замѣчательнымъ совершенствомъ. Въ открытой галереѣ, читая передъ аналоемъ, сидитъ кроткій и почтенный С. Хризостомъ; Іоаннъ Кр. опираясь на крестъ смотритъ на него со вниманіемъ и любовью, позади его стоятъ двое другихъ святыхъ мужей; слѣва двѣ святыя жены съ умиленіемъ внимаютъ чтенію святаго; на переднемъ планѣ въ полнотѣ мирской красоты стоитъ Магдалина, со взоромъ величаво обращеннымъ къ зрителю; великолѣпный типъ венеціянскаго идеала женщины того времени. Невозможно вѣрнѣе изобразить «бесѣду святыхъ«, какъ именно подобнымъ сопоставленіемъ слушающихъ съ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ; кромѣ того это произведеніе по блеску колорита нисколько не уступаетъ лучшимъ работамъ его учителя. Другая картина этого мастера, написанная имъ также въ молодыхъ лѣтахъ: Мадонна на престолѣ съ шестью святыми въ ц. С. Никколо въ Тревизѣ *). Фра Себастіано особенно былъ знаменитъ по части портретной живописи; работы его въ этомъ родѣ встрѣчаются во многихъ мѣстахъ, между прочимъ ему приписываютъ превосходный портретъ кардинала Поло въ петербургскомъ эрмитажѣ, считавшійся прежде работою Рафаэля; потомъ, по всей вѣроятности, также его руки, какъ уже было сказано выше, отличная картина въ Луврѣ, носящая назва-

*) Прекрасный запрестольный образъ въ ц. С. Никколо въ Тревизѣ написалъ Фра Марко Пенсабене. Фредеричи (въ своихъ Memorie Trevisiane) старается доказать, что авторъ этой картины по всей вѣроятности Себастіано дель Піомбо, но это мнѣніе опровергается свидѣтельствами приводимыми имъ же самимъ. (Пр. англ. изд.)

піе: «Рафаэль и его учитель фехтованія». Въ Римѣ Піомбо сблизился съ Микельанджело и усердно копировалъ его картоны; а въ самостоятельныхъ трудахъ, оставивъ манеру венеціанской школы, даже многое усвоилъ себѣ отъ способа компонованія этого мастера. Такимъ образомъ возникла знаменитая картина Воскресенія Лазаря (въ лонд. нац. гал.), написанная имъ въ 1549 г. въ состязаніи съ Преображеніемъ Рафаэля, и въ которой часть рисунка, а именно группа Лазаря и окружающаго его народа, составлена была Микельанджеломъ [6]); композиція со множествомъ фигуръ, но не особенно важная по общему замыслу, хотя и съ прекрасными отдѣльными частями. Превосходно передано выраженіе оживающаго мертвеца Лазаря, распутывающаго со взглядомъ на Господа погребальныя пелены, которыми было обвито его тѣло. Спаситель, фигура прекрасныхъ формъ, правою рукою указываетъ на небо, между тѣмъ какъ на лицѣ предстоящихъ различно отражается сильное впечатлѣніе производимое на нихъ чудомъ. Выполненіе весьма твердое, колоритъ глубокъ и соченъ. Къ той же порѣ относится превосходное С. Семейство въ собраніи Томаса Баринга въ Стреттонѣ. Въ берл. музеѣ находится одно изъ лучшихъ произведеній ранней римской поры Себастіано: умершій Спаситель, поддерживаемый Іосифомъ аримаѳейскимъ, и оплакиваемый Магдалиною (оно писано по каменной плитѣ). Фигуры поясныя и болѣе чѣмъ въ натуральную величину; тѣло Спасителя превосходныхъ формъ, выраженіе скорби на лицѣ Іосифа въ высшей степени трогательно. Въ галереѣ Питти во Флоренціи есть одно изобр. Мученичества с. Агаты, представляющее подобное же соединеніе Микельанджеловской композиціи съ оттѣнкомъ венеціанскаго колорита, но производящее на зрителя непріятное впечатлѣніе, не только ужаснымъ своимъ содержаніемъ, но еще тѣмъ, что Себастіано живую и свѣжую естественность здѣсь уже принесетъ въ жертву соображеніямъ стильнаго приличія, котораго между тѣмъ онъ никогда вполнѣ усвоить себѣ не успѣлъ. Позднѣйшія работы этого мастера, при величавыхъ формахъ все еще сохраняютъ важныя колоритныя достоинства, но въ нихъ тѣмъ не менѣе уже проглядываетъ извѣстное пренебреженіе красотою формы относительно отдѣльныхъ частей, замѣтное въ особенности въ обдѣлкѣ драпировки. Кромѣ того обычная Піомбо колоссальность размѣровъ, удерживается имъ даже въ такихъ предметахъ, къ которымъ она вовсе не идетъ, какъ напр. въ портретахъ. Еще къ лучшей его порѣ принадлежатъ фрески, исполненныя имъ по рисункамъ Микельанджело въ п. С. Піетро ин'Монторіо въ Римѣ (въ первой часовнѣ справа); въ числѣ ихъ, по достойной и превосходно оживленной композиціи, какъ и въ отдѣльности по выполненію, самая замѣчательная: Бичеваніе І. Христа. Собственноручно имъ написанное повтореніе съ этой картины, но въ меньшихъ размѣрахъ, во дворцѣ Баргезе). Непривлекательныя фрески въ часовнѣ Киджи въ ц. С. Марія дель Поноло, написаны позже. Въ числѣ позднѣйшихъ и колоссальной величины портретовъ его руки назовемъ, портретъ какого-то кардинала (какъ полагаютъ, папы Александра VI), въ неапол. студіяхъ, и женскій

[6]) По Waagen Engl. I. стр. 185 и сл. даже эскизъ этой композиціи тоже составленъ Микельанджеломъ.

портретъ въ лонд. нац. галереѣ. Превосходный портретъ Андрея Дорія принадлежащій князю Дорія въ Римѣ, къ сожалѣнію недоступенъ публикѣ.

Другой ученикъ Джіорджіоне былъ Джіованни да Удине. Онъ въ послѣдствіи переселился къ Рафаэлю въ Римъ, и принималъ дѣятельное участіе (какъ уже выше было сказано) въ украшеніи Лоджій и пр., представлявшемъ ему полный просторъ выказать свое венеціанское мастерство. Потомъ Франческо Торбидо изъ Вероны, по прозванію: иль Моро, произведенія котораго преимущественно встрѣчаются въ Веронѣ, и отчасти еще напоминаютъ прежнее, болѣе старинное направленіе веронскихъ мастеровъ. Въ веронскомъ соборѣ онъ изобразилъ сцены изъ житія Б. Матери по картонамъ Джіулію Романо. Сюда же слѣдуетъ включить другого еще и также не прямого ученика Джіов. Беллини, и повидимому усвоившаго себѣ до нѣкоторой степени манеру Джіорджіоне,— Себастіано Флориджеріо изъ Удине. Въ венеціанской академіи хранятся два изображенія Мадонны со святыми его руки; расположеніе въ нихъ старобытное, формы прекрасны и полны, но колоритъ блѣденъ и холоденъ.

Вліяніе Джіорджіоне однако не ограничивалось только предѣлами его (небольшой) школы; слѣдуя его примѣру, другіе художники также избрали себѣ новое, болѣе свободное направленіе въ искусствѣ живописи. Въ числѣ ихъ азовемъ сперва Джіакомо Пальма иль веккіо, живописца, слѣдовавшаго сначала стилю Беллини, и лишь въ послѣдствіи примкнувшаго къ мастерамъ XVI вѣка, которымъ, а въ особенности Джіорджіоне, онъ довольно удачно подражалъ. Если по строгой выдержанности онъ уступаетъ послѣднему, все-таки онъ обладаетъ такимъ же какъ онъ глубокимъ чувствомъ жизни, и кромѣ того нѣжною кротостью, напоминающею часто прелестнѣйшія творенія Тиціана. На раннихъ произведеніяхъ этого художника головы носятъ еще строгій отпечатокъ старины, уступающій мѣсто въ позднѣйшихъ работахъ кроткому и спокойному характеру; суровая, сосредоточенная энергія Джіорджіоне, напротивъ, всегда ему была чужда. Въ венеціянской академіи можно видѣть прекрасное и дѣльное произведеніе, хотя и ранней его поры,—зп. Петръ окруженный святыми. Къ числу картинъ этого ранняго періода принадлежитъ кромѣ того еще большой запрестольный образъ въ ц. С. Захарія,—Мадонна съ шестью святыми и необыкновенно красивымъ ангеломъ играющимъ на скрипкѣ. Затѣмъ слѣдуетъ, замѣчательное Взятіе на Небо Б. Матери, относящееся уже почти къ переходному періоду; въ академіи. Но главное его произведеніе, запрестольный образъ въ ц. С. Формозы, въ семи отдѣленіяхъ, изъ которыхъ на среднемъ представлена с. Варвара съ пальмовою вѣтвью; — фигура съ выраженіемъ глубокаго благоговѣнія и величавато спокойствія, подобныхъ которой не многія произвело венеціянское искусство. Къ болѣе зрѣлой порѣ принадлежитъ также Воскресеніе І. Христомъ сына Паппской вдовицы, въ академіи; превосходно выраженіе матери, сына и участія въ сильно оживленной группѣ учениковъ, но фигура Спасителя безхарактерна, хотя и подходитъ къ типу Джіованни Беллини. Колоритъ полонъ пыла и блестящъ. Часто встрѣчаются поясныя изображенія Св. Семейства съ разными святыми, одно изъ лучшихъ во дворцѣ Манфрини. Но также внѣ предѣловъ Венеціи картины Пальма не рѣдки; такъ

напр. во дворцѣ Боргезе въ Римѣ хранится одно изображеніе Мадонны со святыми, полное наивной красоты; другое во дворцѣ Колонна; большой и прекрасный образъ въ туринской галереѣ. Отличныя картины позднѣйшей его поры въ вѣнской галереѣ. Мадонна со святыми въ Штуттгартскомъ собраніи. Одно прекрасное Св. Семейство съ молодымъ пастухомъ поклоняющимся Младенцу, въ Луврѣ.

Въ подобномъ же родѣ какъ Пальма образовался другой художникъ постарше его, Рокко Марконн. Нѣсколько весьма привлекательныхъ произв. его кисти можно видѣть въ Венеціи. Картины этого художника отличаются такою прозрачностью и такимъ огнемъ колорита, какіе рѣдко встрѣчаются въ произведеніяхъ самого Джіорджіоне; но притомъ онъ часто впадаетъ въ нестроту, а расположеніе и выраженіе его фигуръ по большой части незамѣчательны. Запрестольный образъ въ ц. С. Джіованни э Паоло, I. Христосъ между двумя святыми, напоминаетъ еще первоначальное его направленіе; два изображенія жены обличенной въ прелюбодѣяніи передъ I. Христомъ, въ академіи и во дворцѣ Манфрини, переполнены фигурами и по выраженію слабы; I. Христосъ между двумя апостолами, въ академіи; картина имѣющая значеніе единственно въ отношеніи къ колориту. На большомъ Снятіи со Креста за то, (въ той же галереѣ) художникъ развернулъ все богатство своего дарованія въ разнообразномъ, прекрасномъ и трогательномъ выраженіи лицъ.

Произведенія нѣкоторыхъ другихъ еще мастеровъ также напоминаютъ старобытную манеру, такъ напр. Лоренцо Луцио да Фельтре и Джіов. Паоло д'Ольмо. Хорошія вещи этихъ художниковъ можно видѣть въ берл. музеѣ, но вообще всѣ эти работы, хотя выполненныя превосходно въ техническомъ отношеніи но лишены пыла венеціанскаго колорита.

Сюда нужно также включить Лоренцо Лотто, художника бывшаго сперва ученикомъ Беллини и ревностно подражавшаго въ тоже время Джіорджіоне, и о которомъ упоминаютъ также какъ о подражателѣ Леонарда да Винчи. Всѣ упом. различныя вліянія замѣтны въ его картинахъ. Такъ между прочимъ въ неапол. Студіяхъ можно видѣть превосходную картину, помѣченную его именемъ и вполнѣ обличающую стиль Беллиніевой школы; другія вещи его руки (напр. въ галереѣ Питти во Флоренціи), скорѣе напоминаютъ миланскій, иныя еще, новѣйшій венеціянскій стили. Въ послѣднемъ стилѣ писаны нѣсколько картинъ находящихся въ Венеціи, между прочимъ бл. Августинъ съ двумя ангелами и другими фигурами въ ц. С. Джіованни эПаоло. Въ собраніи Солли въ Лондонѣ хранилась превосходная картина, портретъ самого художника съ его семьею. Произведенія его, находящіяся въ его родномъ городѣ (Бергамо), менѣе важны; въ новѣйшее время не признаютъ подлинною его работою, прекраснаго изображенія смерти Петра мученика въ ц. въ Альцано близъ Бергамо. *)

§ 203. Положительное вліяніе Джіорджоне отразилось между прочимъ также на одномъ изъ сочениковъ его и счастливомъ состязателѣ, Ти-

*) Rumohr, drei Reisen etc. стр. 320.

ціано Вечелліо, который однако вскорѣ вполнѣ самостоятельно развилъ свое творческое дарованіе. *) Тиціано родился въ 1477 г. въ Кадорѣ, на границѣ Фріуля, и сначала получилъ ученое образованіе. Онъ жилъ въ хорошихъ сношеніяхъ съ учеными и поэтами того времени, напр. съ Аріосто въ Феррарѣ, съ Піетро Аретино въ Венеціи, и былъ очень уважаемъ князьями и знатными господами какъ первый изъ портретныхъ живописцевъ. Папа Павелъ III его пригласилъ въ Римъ; но въ особенности Карлъ V ему много заказывалъ работъ, и дважды его вызвалъ къ себѣ въ Аугсбургъ. (Былъ ли Тиціанъ въ Испаніи, весьма сомнительно.) Онъ умеръ въ 1576 г. отъ чумы, на девяносто девятомъ году жизни.

По разнообразности таланта Тиціанъ безспорно превосходитъ всѣхъ прочихъ художниковъ своей школы, и едвали существуетъ какой нибудь родъ живописи, котораго онъ не обогатилъ значительными произведеніями въ теченіи своей многолѣтней и въ высшей степени дѣятельной жизни. Между тѣмъ, какъ мы уже выше замѣтили, направленіе господствовавшее въ то время въ искусствѣ и жизни Венеціи, значительно расходилось съ стремленіями современной флорентино-римской школы, и потому, главное значеніе Тиціана не слѣдуетъ искать именно въ томъ, что составляетъ величіе Леонарда, Микельанджела и Рафаэля. Онъ не оставилъ по себѣ обширныхъ символическихъ композицій, исполненныхъ глубокихъ намековъ, и въ которыхъ обстановка сама уже служитъ выраженіемъ высшаго нравственнаго факта; онъ также не прямо старался о строгомъ характеризованіи, ни сильномъ развитіи формы, ни даже о идеальной красотѣ, — хотя на все это у него въ избыткѣ доставало средствъ; —тѣмъ не менѣе, тѣ задачи, къ которымъ онъ стремился въ своихъ картинахъ, отъ первой до послѣдней, и которыя часто выполнилъ съ высочайшимъ совершенствомъ, останутся памятниками, такими же великими и вѣчными, какъ произведенія упомянутыхъ нами мастеровъ. Суровый и пламенный пылъ произведеній Джіорджіоне, у Тиціана претворяется въ свободную, ясную и отрадную красоту, въ прекрасное и высокое пониманіе человѣческой природы. Къ этому мастеру по преимуществу примѣнимо то, что было сказано нами вообще по поводу своеобразнаго направленія венеціянцевъ. Его фигуры кажутся вполнѣ проникнутыми сознаніемъ и радостью существованія. На всѣхъ лежитъ отпечатокъ душевнаго спокойствія, напоминающій мраморныя изваянія древней Греціи, на которыя тѣмъ не менѣе онѣ опять таки и не похожи; всѣ онѣ какъ будто отмѣчены выраженіемъ спокойнаго наслажденія гармоническимъ, невозмутимымъ бытіемъ. Вотъ почему эти картины производятъ такое благотворное дѣйствіе на зрителя, и возвышаютъ и облагороживаютъ его чувство, несмотря на то, что по большой части содержаніе ихъ одно только воспроизведеніе ближайшихъ и знакомыхъ предметовъ, только передача прекрасныхъ формъ, безъ видимаго отношенія къ духовнымъ и сверхъестественнымъ

*) Breve comp. della vita del famoso Tiziano Vecellio da Cadore Cav. e pittore etc. Venezia 1622. Новое изд. Vita dell'insigne pitt. Tiziano Vecellio etc. per cura dell'Ab. Tr. Accordini, Venezia 1809. Stefano Ticozzi: Vite de'pitt. Vecellj etc. Milano 1817. Northcote. The life of Tizian. London. 1830. Очерки у Landon. Vies etc. de Titien. Tizian-Album (фотографіи) съ текстомъ Любке. Berlin G. Schauer.

понятіямъ. Это жизнь во всей ея полнотѣ, просвѣтлѣніе земнаго бытія, безъ сіяній и жертвенной крови, и полное освобожденіе искусства отъ стѣснительныхъ церковныхъ постановленій.

Разница между Тиціаномъ и Корреджіо, съ которымъ первый во многихъ отношеніяхъ имѣетъ явное сродство, въ сущности заключается въ различномъ настроеніи. Тогда какъ Корреджіо представлялъ полную кипучести жизнь, у Тиціана мы видимъ безмятежное спокойствіе; у перваго фигуры намъ кажутся какъ будто созданными художникомъ только для того, чтобы на нихъ намѣчать игру чувствъ и естественную жизнь, у Тиціана онѣ прямо заявляютъ притязанія на широкое и вполнѣ сознаваемое ими бытіе, и потому движенія у нихъ мощнѣе; первому, въ пылкомъ увлеченіи страсти нерѣдко измѣняетъ чувство красоты формы, вслѣдствіе чего иныя изъ его произведеній намъ кажутся въ новомъ вкусѣ, фигуры Тиціана напротивъ, сохраняютъ свое коренное начало прочной и безусловной красоты; — наконецъ, тогда какъ у Корреджіо свѣтотѣнь сама по себѣ является чѣмъ то условнымъ, случайнымъ, такъ сказать — феноменомъ, которымъ обданы фигуры, — у Тиціана въ самомъ колоритѣ заключается жизнь.

§ 204. Въ своихъ раннихъ произведеніяхъ Тиціанъ еще явно придерживается Беллиніева стиля, который у него однако выдержанъ съ особенною силою. Вѣроятно одно изъ самыхъ первыхъ его произведеній, — Поклоненіе волхвовъ, во дворцѣ Манфрини въ Венеціи; небольшая картина со многими фигурами и значительными недостатками въ рисункѣ, но съ обширнымъ и красивымъ пейзажемъ. Уже нѣсколько свободнѣе одно изображеніе Мадонны съ ангелами, въ галереѣ Уффицій во Флоренціи; другое, Мадонны со святыми въ дворцѣ Колонна, и третье, маленькій граціозный образокъ въ дворцѣ Шіарра въ Римѣ. Потомъ сюда же принадлежатъ въ особенности, прекрасная и простая картина, находящаяся въ венеціянской академіи, — Посѣщеніе Б. Матерью Елисаветы, и также очень милое изображеніе Мадонны съ Младенцемъ, этой же поры, въ вѣнской галереѣ. Изъ картинъ находящихся въ Луврѣ сюда же примыкаетъ Vierge au lapin (Пр. Дѣва съ кроликомъ), отличающаяся рѣзкою естественностью, и потомъ, полный достоинства образъ Мадонны съ тремя святыми среди пейзажа. *)

Самое прекрасное и наиболѣе законченное, и вообще, одно изъ отличнѣйшихъ Тиціановыхъ произведеній ранней его поры, — I. Христосъ съ податнымъ пѣняземъ (Cristo della Moneta), написанное имъ для князя Феррарскаго; теперь въ дрезденской галереѣ. Въ этой главѣ Спасителя какъ будто соединено все, что только можетъ произвести самое глубокое впечатлѣніе;

---

*) Важнѣе всѣхъ вышепоименованныхъ произведеній, — „Воскресеніе“, — образъ изъ пяти частей, надъ главнымъ престоломъ С. Паццаро въ Брешіи. Онъ написанъ въ 1522 г. и по твердой обдѣлкѣ и пылу колорита явно напоминаетъ манеру Джорджіоне. Полусумрачный пейзажъ на середней части образа, удачнѣе чѣмъ главное лицо; лики С. Себастіана, (юноши, лицо котораго совершенно затѣнено длинными темными волосами,) и фигура Донатора (добродушное лицо изъ рода Аверольдо), сопровождаемый С. Георгіемъ, совершенно въ строгомъ Тиціановомъ стилѣ. Въ Благовѣщеніи, занимающемъ обѣ остающіяся части, строгость и сила такъ удачно соединены съ граціею и прекраснымъ рисункомъ, какъ въ немногихъ произведеніяхъ великаго колориста. (Прим. англ. изд.)

и мягкій переливъ тоновъ, и тонкая отдѣлка волосъ и бороды, и прекрасное очертаніе губъ, и наконецъ выраженіе краткаго обличенія въ свѣтломъ взорѣ, все это составляетъ превосходную противоположностьъ лукавому выраженію на лицахъ фарисеевъ.

Изъ произведеній Тиціана, принадлежащихъ къ болѣе зрѣлому періоду, мы назовемъ лишь самыя главныя и знаменитыя, сперва такія, предметъ коихъ составляютъ событія изъ Св. Писанія. Одно изъ превосходнѣйшихъ, большое Взятіе на Небо Б. Матери, перенесенное изъ п. С. Марія гліоза де'Фрари въ Венеціи, въ тамошнюю академію. Это дивно могучій ликъ женщины, увлекаемой въ высоту «на крыльяхъ вѣтра»; голова, фигура, поза, драпировка, блестящій и ясный колоритъ, все на этомъ образѣ прекрасно. Б. Матерь окружена роемъ прелестныхъ маленькихъ ангеловъ; внизу стоятъ апостолы, съ взорами обращенными вверхъ, и въ торжественныхъ позахъ, въ ихъ выраженіяхъ замѣтна однако нѣкоторая принужденность. Другое Взятіе на Небо Б. Матери, находящееся въ веронскомъ соборѣ, не имѣетъ того значенія, но замѣчательно по прекрасной идеѣ; здѣсь Богоматерь возносится одна на облакахъ, безъ сопровождающаго Ее сонма ангеловъ.

Но въ числѣ картинъ относящихся къ этому періоду, безспорно самая важная: Положеніе Спасителя въ гробъ, во дворцѣ Манфрини въ Венеціи; это вполнѣ мастерское, и можетъ быть даже самое значительное изъ Тиціановыхъ произведеній, въ которомъ притомъ этотъ предметъ представленъ съ наибольшимъ достоинствомъ. Превосходно передано здѣсь дѣйствіе людей несущихъ умершаго страдальца, но главный интересъ всей картины сосредоточивается на выраженіи общей глубокой скорби. Одинъ изъ посыльщиковъ держитъ тѣло Спасителя въ головахъ, другой въ ногахъ, а Іоаннъ позади ихъ одну руку І. Христа. Слѣва Б. Матерь падаетъ безъ чувствъ на руки Магдалинѣ, взоры которой обращены на Спасителя. Въ этой картинѣ высочайшая красота формъ и патетическое выраженіе соединены съ самымъ живымъ и глубокимъ внутреннимъ чувствомъ. Ни одна картина венеціянскихъ мастеровъ не имѣла такого вліянія на позднѣйшее искусство, какъ именно это дивное произведеніе, которому Ванъ Дикъ обязанъ былъ самыми возвышенными идеями. Повтореніе этого сюжета, почти не уступающее по красотѣ выполненія предъидущему, находится въ парижскомъ музеѣ.

Большая картина: Введеніе Пр. Дѣвы въ храмъ, теперь въ венеціянской академіи, носитъ на себѣ весьма отрадный и привлекательный свѣтскій характеръ. Множество лицъ, въ томъ числѣ сенаторы и прокураторы С. Марка, съ удивленіемъ, восторгомъ и вниманіемъ устремляютъ взоры на миловидный ликъ Пр. Дѣвы, которая, граціозно подобравъ правою рукою свою синюю одежду, поднимается по ступенямъ лѣстницы вверхъ въ храмъ, гдѣ, окруженный левитами, съ благословеніемъ Ее встрѣчаетъ удивленный первосвященникъ. Изъ оконъ и съ балконовъ смотритъ народъ, а у лѣстницы возлѣ корзины съ яйцами сидитъ старуха торговка, и съ любопытствомъ глядитъ на толпу. Вся эта сцена исполнена наивности и колоритъ необыкновенной живости. Вечеря въ Эммаусѣ, предметъ который часто встрѣчается; въ Луврѣ находится экземпляръ, замѣчательный не столько величиною,

сколько выраженіемъ кроткаго спокойствія: хорошое старое школьное повтореніе съ нея, въ неапол. Студіяхъ.

Сохранились также отличные запрестольные образа Тиціановой руки, Мадонны на престолѣ со святыми или съ колѣнопреклоненными у ногъ Ея молельщиками. Большой образъ въ этомъ родѣ можно видѣть въ ц. С. Марія де Фрари въ Венеціи: Мадонна съ нѣсколькими святыми, и съ портретными изображеніями донаторовъ изъ семьи Песаро; произведеніе отличающееся необыкновенною естественностью. Нѣкоторыя отличныя вещи находятся въ дрезденской галереѣ.

Встрѣчаются также, правда не часто, изображенія въ этомъ же родѣ, но отличающіяся болѣе свободною постановкою предмета, на манеръ такъ назыв. «Священныхъ бесѣдъ». Въ нихъ святые представлены безъ принужденности сидя либо стоя и бесѣдуя между собою. Тронъ Б. Матери, отдѣляющій святыхъ другъ отъ друга на картинахъ Вавариніевъ и Беллиніевъ, помѣщенъ здѣсь сбоку или его вовсе нѣтъ, какъ и архитектонической обстановки. Въ такомъ случаѣ Богоматерь изображалась вверху, среди золотистыхъ, блестящихъ облаковъ, и окруженною сонмомъ маленькихъ парящихъ ангеловъ, а внизу, въ непринужденныхъ группахъ помѣщалась Священная бесѣда. Въ такихъ картинахъ чисто назидательная сторона почти совершенно ускользаетъ, и по большой части онѣ намъ кажутся только группами случайно собравшихся, красивыхъ и статныхъ человѣческихъ существъ. Образцомъ подобнаго рода изображеній можно назвать, превосходный запрестольный образъ позднѣйшей Тиціановой поры, хранящійся въ ватиканской галереѣ: Св. Николай въ полномъ архіерейскомъ облаченіи, съ восторженнымъ видомъ смотритъ вверхъ, мж. тѣмъ какъ съ одной стороны ап. Петръ, съ другой С. Екатерина, фигура полная прелести, черезъ плечо Св. Николая заглядываютъ въ книгу которую онъ держитъ въ рукахъ; въ глубинѣ картины С. Францискъ и С. Антоній падуанскій, оба въ восторженномъ положеніи, а слѣва С. Себастіанъ, фигура встрѣчающаяся почти на всѣхъ этихъ картинахъ. Вверху въ облакахъ, среди ангеловъ, представлена Б. Матерь, Она съ любовью взираетъ на Младенца бросающаго внизъ вѣнокъ. *) Отличныя картины въ этомъ родѣ можно видѣть между прочимъ въ Мюнхенѣ и также въ Лейхтенбергской галереѣ въ Петербургѣ. Ликъ Іоанна Кр. въ натуральный ростъ, находящійся въ венец. академіи, при всей его красотѣ, не имѣетъ опредѣленнаго характера, и повидимому выражаетъ скорѣе тихую скорбь, нежели пророческое предвѣденье. Въ большой картинѣ бл. Іеронима среди величественнаго скалистаго пейзажа, мы видимъ превосходное изображеніе глубокаго раскаянія, и одинъ изъ мотивовъ, которымъ Тиціанъ обязанъ вліяніемъ на художниковъ XVII вѣка; самый лучшій экземпляръ этой картины находится въ Луврѣ. Часто встрѣчается изображеніе Св. Магдалины, самый лучшій экземпляръ во дворцѣ Барбариго, другіе во дворцѣ Питти, въ Эскоріалѣ, въ неапол. Студіяхъ, во дворцѣ Дорія въ Римѣ и пр. Въ

*) Скорѣе Млад. Іисусъ готовится увѣнчать донатора вѣнкомъ, который онъ держитъ въ рукахъ; двое изъ маленькихъ ангеловъ держатъ въ рукахъ такіе же вѣнки. (Прим. англ. изд.)

этихъ картинахъ напрасно мы станемъ искать выраженія глубокаго нравственнаго сокрушенія; это изображенія прекрасной чувственной женщины, въ которой раскаяніе вѣроятно будетъ непродолжительно. Отличный запрестольный образъ, Товій съ ангеломъ, находится въ ц. С. Екатерины въ Венеціи; нѣкоторые знатоки въ немъ замѣчаютъ сотрудническую руку Тиціанова ученика Санто Заго.

§ 205. Тиціанъ въ особенности превосходенъ въ такихъ изображеніяхъ, въ которыхъ внѣшнее спокойствіе фигуръ ему представляло удобный случай развернуть свойственное ему пониманіе красоты. Это замѣтно уже на образахъ Взятія на Небо Богоматери, и Положенія Спасителя въ Гробъ. Не то мы находимъ въ тѣхъ рѣдкихъ изображеніяхъ, въ коихъ требовалось изобразить сильно оживленное дѣйствіе; подобные предметы были ему не понутру, и потому въ нихъ замѣтна принужденность. Таково напр. Увѣнчаніе І. Христа терніемъ, въ парижскомъ музеѣ, картина въ которой художникъ не сумѣлъ соблюсти настоящей мѣры въ изображеніи насилія и дикаго произвола. Но даже въ двухъ самыхъ знаменитыхъ историческихъ картинахъ Тиціана, при всемъ безспорно великомъ талантѣ съ которымъ этотъ мастеръ передаетъ сильно оживленныя дѣйствія, замѣтно, что ему болѣе по душѣ изображеніе жизни въ покоѣ, чѣмъ въ проявленіи дѣятельности. Одна изъ этихъ картинъ, въ ц. С. Джіованни э Паоло въ Венеціи, представляетъ Смерть Петра мученика, предметъ дѣйствительно не совсѣмъ удачный для колоссальнаго запрестольнаго образа. Святой, въ ожиданіи удара, поднялъ глаза къ небу, о его страданіяхъ можно заключить по яростному нападенію убійцы и выраженію ужаса на лицѣ ученика; сценическая обстановка, представляющая темную опушку лѣса, облачныя тѣни, вдали ярко обрисовывающіяся въ сумракѣ горы, какъ во всѣхъ картинахъ Тиціана мастерски выполнена. *) Несравненно важнѣе другая картина, Мученіе С. Лаврентія, также колоссальный запрестольный образъ въ ц. Іезуитовъ въ Венеціи; къ сожалѣнію тотъ и другой очень испорчены. Полная достоинства фигура святого, представленная въ прекрасномъ ракурсѣ и освѣщенная сверху лучемъ небеснаго свѣта, и снизу пылающимъ подъ рѣшеткою огнемъ, не столько выражаетъ физическія страданія, сколько необыкновенную твердость святаго

---

*) Мы не считали доселѣ нужнымъ указать каждый разъ тѣ мѣста, когда мнѣніе автора расходилось съ общепринятыми понятіями, но по поводу вышеизложеннаго имъ взгляда на картину Петра мученика, мы должны замѣтить, что большинство критиковъ, давно уже отвели мѣсто этой картинѣ на ряду съ первоклассными произведеніями. Увѣнчаніе І. Христа терніемъ, по колориту образцовая картина; но Петръ Муч. всегда считался превосходнымъ твореніемъ, не только по замыслу, но также по прочимъ его достоинствамъ. Послѣ сказаннаго нами, мы готовы согласиться съ авторомъ, что мнѣніе его относительно большей способности Тиціана къ изображенію спокойныхъ положеній, повидимому не лишено основанія; и что въ композиціяхъ этого мастера безспорно замѣтна подъ часъ натянутость. Въ нѣкоторыхъ его работахъ самой цвѣтущей поры, проглядываетъ извѣстная наклонность къ подражанію Микельанджелу, и именно тому, что въ немъ болѣе соотвѣтствовало личнымъ качествамъ Тиціана. Впрочемъ эта наклонность Тиціана была непродолжительна; онъ возратился опять къ той „сенаторской важности", которую Райнольдсъ называетъ одною изъ выдающихся особенностей этого мастера, такъ что мнѣніе автора сохраняетъ всю свою силу. Описаніе слѣдующаго произведенія, Мученичества С. Лаврентія, относится къ первоначальному виду этой картины: въ настоящее время нѣкоторыя части ея такъ сильно потемнѣли, что съ трудомъ ихъ можно различить. (Прим. англ. изд).

мученика. Дикое изумленіе овладѣвшее истязателями, у однихъ переходитъ въ ласкую злобу, у другихъ въ благоговѣніе, а иныхъ еще заставляетъ отъ страха бѣжать; старый, суровый воинъ, одинъ только во всей этой превосходно оживленной группѣ, безучастно и пристально смотритъ на мученика святого. Прибавьте къ этому эффектное освѣщеніе, какого можетъ быть въ другой разъ нигдѣ не увидите; — лучь падающій сверху, огонь, пламя отъ двухъ сковородъ съ горящею смолою, разливающееся на эту почную сцену потокъ огней и рефлексовъ, всего этого достаточно, чтобы упрочить славу даже посредственнаго произведенія.

Въ дворцѣ дожей въ Венеціи, во время упомянутаго нами уже пожара, разрушившаго почти всѣ внутреннія части этого зданія, погибли замѣчательныя произведенія Тиціана, по большой части историческаго содержанія. Уцѣлѣлъ только фресковый ликъ С. Христофора, писанный рукою этого мастера, надъ маленькой лѣстницею возлѣ дворцовой часовни; голова прекрасна, остальныя части фигуры посредственны. Въ Веронѣ, въ собраніи картинъ городскомъ совѣтѣ, ему приписываютъ историческую картину весьма значительнаго размѣра. Представленъ венеціянскій дожъ на тронѣ, по обѣимъ сторонамъ его сенаторы въ красныхъ одѣяніяхъ; справа, славонская стража; слѣва, въ бѣлыхъ, шолковыхъ одѣяніяхъ члены веронскаго совѣта, полносящіе дожу знамя и ключи своего города. Надъ ними вверху на облакахъ, Богоматерь со Свв. Маркомъ и Зеноніемъ (патронами Венеціи и Верона). Композиція этой картины не отличается величавостью, къ тому же въ отдѣльностяхъ, напр. на фигурахъ святыхъ, явно замѣтна рука второстепенныхъ художниковъ; за то головы изображенныхъ лицъ, какъ портреты превосходны и полны жизни.

§ 206. Особенное мастерство выказалъ Тиціанъ въ изображеніи нагихъ женскихъ фигуръ; въ нихъ въ полной силѣ раскрывается вся очаровательная прелесть его колорита. Но надо замѣтить, что въ подобнаго рода произведеніяхъ, онъ не рѣдко любилъ щеголять техническимъ своимъ мастерствомъ, и вмѣсто наивно-простого, скромнаго изложенія, обдуманно выставлялъ на показъ прекрасныя формы нагого тѣла. Въ особенности это бросается въ глаза при сравненіи двухъ знаменитыхъ изображеній Венеры въ трибунѣ флорентинскихъ Уффиціи. На одной изъ этихъ картинъ (въ которой Венера держитъ въ рукѣ цвѣты, а въ сосѣдней комнатѣ женщины изъ ящика вынимаютъ платье), именно наивная поза богини производитъ на зрителя чарующее впечатлѣніе, тогда какъ Венера на другой картинѣ (съ Купидономъ позади ея), при одинаково превосходномъ техническомъ выполненіи, насъ оставляетъ совершенно равнодушными. Кромѣ того на первой картинѣ достойны удивленія, прекрасная выпуклость формъ и необыкновенно сильный колоритъ, не смотря на то, что вся фигура облита свѣтомъ, окружена бѣлою драпировкою, и поставлена на свѣтломъ фонѣ. Подобныя изображенія встрѣчаются часто, напр. въ Дрезденѣ; въ Неаполѣ, прекрасная Даная; другая въ Вѣнѣ; также въ Англіи, знаменитая картина въ Кембриджской галереѣ, на которой (по преданію) Венера, будто бы портретъ принцессы Эболи, возлѣ которой сидитъ Филиппъ II играя на лютнѣ. Другія прекрасныя картины относящіяся сюда, находятся также въ Англіи, напр. два большія

изображенія Діаны купающейся съ нимфами, оба въ Бриджеватеровой галереѣ; на одной изъ этихъ картинъ изображенъ Актеонъ, на другой—обнаруживаніе проступка Калисты. Та и другая картины принадлежатъ къ Тиціанову позднѣйшему періоду и замѣчательны, не столько по выработкѣ, сколько по общему эффекту. Собственноручное Тиціановское повтореніе картины съ Калистою *), написанное для Филиппа II, находится въ мадридскомъ музеѣ, другое въ вѣнскомъ Бельведере. Кромѣ того въ Бриджеватеровой галереѣ хранится еще другая граціозная картина: Венера, выходящая изъ воды и обсушивающая свои волосы, возлѣ нея плыветъ раковина. Венера удерживающая Адониса отправляющагося на охоту, въ мадридскомъ музеѣ; другой экземпляръ во дворцѣ Барбаріго въ Венеціи; хорошая школьная копія въ лондонск. націон. галереѣ. Венера, въ половинный ростъ съ Купидономъ держащимъ передъ нею зеркало, и нимфою, которую обнимаетъ сатиръ; во дворцѣ Барбаріго въ Венеціи. Въ дворцѣ Боргезе, Снаряженіе Купидона въ путь. Венера завязываетъ Купидону глаза, межну тѣмъ какъ маленькій амуръ, прильнувъ къ ея плечу, ей что-то шепчетъ на-ухо, и двѣ граціи приносятъ лукъ и колчанъ. Несмотря на нѣкоторую манерность и сходство со стилемъ Паоло Веронезе, эта картина полна жизни и наивности.—Три отличныя картины, написанныя имъ еще въ 1514 г. для герцога Альфонза феррарскаго, представляютъ большія сцены изъ миѳологіи съ богатою пейзажною обстановкою. Изъ нимъ двѣ, Прибытіе Вакха на островъ Наксосъ, и жертвоприношеніе богинѣ плодородія, находятся въ мадридскомъ музеѣ. Третья, Вакхъ и Аріадна, въ лонд. нац. галереѣ, прелестнѣйшее и самое поэтическое изложеніе этого миѳа, полное красоты и юмора, и съ болѣе строгими и благородными формами, чѣмъ многія изъ позднѣйшихъ Тиціановыхъ работъ. Четвертую къ нимъ картину составляла упомянутая уже нами выше—Вакханалія Джіованни Беллини съ пейзажемъ Тиціановой руки. — Другая Вакханалія, въ мадридскомъ музеѣ, также полна кипучей жизни и чувственнаго пыла. Юноши и дѣвицы, побольшой части нагіе, собрались для вакхическаго пиршества на вольномъ воздухѣ, пьютъ и поютъ; иные изъ нихъ несутся перелетаясь въ легкихъ танцахъ; единственная фигура, въ этой картинѣ явно расчитанная на выказъ прекрасныхъ формъ,—спящая нагая вакханка на первомъ планѣ. — Знаменитая Венера дель Прадо въ Луврѣ, или собственно, Юпитеръ (превратившійся въ сатира), и преподнимающій на спящей Антіопѣ одежду, въ настоящее время, послѣ многочисленныхъ поврежденій, преимущественно интереса только по величественному и прекрасному пейзажу. — Въ мюнхенской галереѣ находится картина замѣчательная по сильному чувственному пылу, хотя въ ней всѣ почти фигуры прикрыты одеждою. Представлена Венера, ласкающая молодую дѣвушку въ мистеріи Вакха; обѣ въ половинный ростъ. Венера, сидящая въ бѣломъ одѣяніи, съ накинутою на плечи зеленою драпировкою и заплетенными вверхъ волосами, представляетъ фигуру самой цвѣтущей полноты, мягкости и красоты формъ; съ выраженіемъ глубокой задумчивости она опустила глаза на склонившуюся передъ нею молодую вакханку. Богиня держитъ въ рукахъ (невидимому)

*) И также другой картины съ Актеономъ.—Фонъ Бломб.

статуэтку Пана, прикрытую до поры легкимъ покрываломъ. Молодая вакханка, уступающая своей наставницѣ въ нѣжной красотѣ, но всемъ существомъ своимъ горитъ страстнымъ желаніемъ; тѣло ея нетерпливо порывается впередъ, лишь съ трудомъ она сдерживаетъ спускающееся съ него платье; большіе, томные и влажные глаза устремлены на богиню. Купидонъ прижавшись къ спинѣ матери спокойно смотритъ на свою юную добычу, на которую напрасно бы было теперь направить стрѣлу. Красивый молодой фавнъ, собиравшійся сорвать виноградъ, остановился и съ нѣкоторою напряженностью жметъ пока сымется покрывало со статуэтки; безобразный сатиръ, выставивъ голову изъ-за вакханки, надъ нею держитъ тазъ наполненный спѣлыми плодами.—Главныя фигуры этой картины повторяются на многихъ другихъ изображеніяхъ; — такъ мж. пр. на одной картинѣ въ вѣнской галереѣ, съ портретами маркиза цель Гуасто и его любовницы, и еще другихъ лицъ, и на другой подобной этой картинѣ находящейся въ Лувръ, въ которой главная мужская фигура съ большею вѣроятностью сливетъ за портретъ герцога Альбы *).

Тицианъ мж. пр. написалъ также нѣсколько прекрасныхъ картинъ въ романтически символическомъ родѣ, созданномъ Джіорджіоне. Одна изъ такихъ, такъ называемые Три возраста. Въ прекрасномъ пейзажѣ представлены молодой пастухъ съ прелестною бѣлокурою дѣвушкою, оба сидятъ на травѣ; пастухъ задумчиво положилъ руку на плечо дѣвушкѣ которая смотритъ на него съ невиннымъ и добродушнымъ выражеиіемъ, сбоку три маленькихъ крылатыхъ генія, двое изъ нихъ спятъ, третій, только что проснулся; въ нѣкоторомъ отдаленіи витаетъ старикъ окруженный костями мертвыхъ. Эта одна изъ прелестнѣйшихъ идиллическихъ группъ, какую только создало новѣйшее искуство, и неотразимо манящая зрителя къ себѣ въ свой тихій, мечтательный міръ. Изъ двухъ оригиналовъ, одинъ въ Бриджеватерской галереѣ въ Лондонѣ, другой во дворцѣ Манфрини въ Венеціи; превосходная копія съ нихъ, руки Сассоферрато, и отличающаяся своеобразнымъ характеромъ, въ галереѣ Боргезе въ Римѣ.—Въ этой же галереѣ кромѣ того находится прекрасная картина, такъ называемая «Небесная и земная любовь» **). Двѣ женскія фигуры сидятъ на краю колодца имѣющаго форму саркофага; одна изъ нихъ, въ богатомъ венеціанскомъ костюмѣ, въ перчаткахъ, съ цвѣтами въ рукахъ, и лежащею возлѣ нея оціпланною розою; сосредоточенно и какъ будто волнуемая внутреннею борьбою она смотритъ въ даль; другая нага, красная драпировка спустившись съ ея плечъ обнажила всю прелесть нѣжныхъ и правильныхъ формъ ея тѣла, повидимому съ ласковымъ убѣжденіемъ она обращается къ своей сосѣдкѣ; возлѣ нея амуръ плескается въ колодцѣ; вдали видѣнъ роскошный, теплый пейзажъ.

§ 207. Въ заключеніе прибавимъ, что Тицианъ также былъ одинъ изъ величайшихъ портретистовъ всѣхъ вѣковъ. Онъ не довольствовался въ сво-

*) Черты лица этого маркиза совершенно другія на превосходномъ портретѣ Тиціановой руки въ Кассель, и также на картинѣ—Брака въ Канѣ галлейся. Павла Веронезе, гдѣ онъ представленъ въ образѣ жениха: за то на обѣихъ упомянутыхъ авторомъ картинахъ, тождество лица очевидно.—Фонъ Бломб.

**) Не скорѣе ли: «Любовь и женанство» хотѣлъ изобразить художникъ.—Фонъ Бл.

ихъ портретахъ строгою и величаво-прекрасною постановкою изображаемыхъ имъ лицъ, но улучивъ въ жизни ихъ счастливый моментъ, умѣлъ придать лицу выраженіе полнаго и самодовольнаго достоинства; такимъ образомъ онъ намъ даетъ возможность судить о древнихъ венеціянкахъ, въ сравненіи съ коими нынѣшнее общество кажется жалкимъ и ничтожнымъ. Но какъ ни богатъ и пестръ иногда костюмъ, все-таки полныя жизни фигуры всегда будутъ главнымъ предметомъ привлекающимъ на себя наше вниманіе. Прежде всего слѣдуетъ упомянуть нѣсколько превосходныхъ женскихъ портретовъ, извѣстныхъ особенно подъ названіемъ «Тиціановой любовницы». Такъ напр. портретъ въ Луврѣ «La maîtresse de Titien», образецъ самой совершеннѣйшей и свободной красоты; на этомъ лицѣ всякое томленіе, всякое желаніе какъ будто улеглись, и уступили мѣсто полному и самодовольному чувству жизни. Эта же голова, съ одинаковою красотою повторяется на такъ называемой «Флорѣ», во флорентійск. Уффиціяхъ. Здѣсь фигура представлена тоже съ обнаженною грудью, и свободно развѣвающимися золотистыми кудрями, съ цвѣтами въ правой рукѣ и поддерживающею лѣвою фіолетовое одѣяніе. Портретами, въ строгомъ смыслѣ, можно назвать: «La bella di Tiziano» во дворцѣ Питти; это портретъ вполнѣ развитой красавицы, одѣтой въ синее вышитое золотомъ платье съ рукавами фіолетоваго цвѣта и бѣлыми буффами, и съ золотою цѣпью на шеѣ; — въ галереѣ Шіарра въ Римѣ, извѣстное подъ этимъ же названіемъ изображеніе строгой и пышной красавицы въ красномъ съ синимъ платьѣ;—такъ называемую: «Невольницу,» (названіе совершенно неумѣстное), во дворцѣ Барберини въ Римѣ, вѣроятно произведеніе Тиціановой школы, и хотя полное высокой красоты, но слишкомъ холодное и неопредѣленное по выраженію, и съ колоритомъ слишкомъ темнымъ и тяжеловатою драпировкою, такъ что авторомъ этой картины нельзя считать Тиціана. Мы пропускаемъ многіе другіе женскіе портреты. Въ числѣ семейныхъ картинъ первою считается:—поклоняющееся Святымъ Дарамъ семейство Корнаро, въ собраніи герцога Нортумберлендскаго въ Лондонѣ. Число мужскихъ портретовъ Тиціановой руки такъ значительно во всѣхъ большихъ галереяхъ Европы, что очень трудно сказать, которые изъ нихъ главнѣйшіе. Въ Луврѣ портретъ маркиза дель Гуасто съ своей любовницею (или по мнѣнію О. Мюллера, — женою, Маріею Аррагонской, впрочемъ см. стр. 465), которой Купидонъ, Флора и Зефиръ подносятъ свои дары;—портретъ короля Франциска I, (вѣроятно не съ натуры, но по медальону, такъ какъ онъ представленъ въ профиль); и многіе другіе портреты высокаго достоинства. Въ дворцѣ Манфрини въ Венеціи, портретъ Аріоста;— въ дворцѣ Барбарико, портр. папы Павла III;—въ Уффиціяхъ во Флоренціи, Карла V въ латахъ;—портр. молодаго воина и пр. Въ дворцѣ Питти портр. Петра Аретинскаго, (другой экземпляръ въ Мюнхенѣ);—кардинала Ипполита Медичи, въ венгерскомъ парадномъ костюмѣ; — Филиппа II во весь ростъ. Въ дворцѣ Корсини въ Римѣ, портр. Филиппа II въ половинный ростъ, замѣчательной конченности;—въ дворцѣ Колонна въ Римѣ, Онуфрія Панвиніуса. Въ Кассельѣ портр. во весь ростъ маркиза дель Гуасто, въ фантастическомъ шлемѣ съ дракономъ и пурпуровой полуантичной воинской хламидѣ, превосходная вещь. Въ берл. музеѣ адмиралъ Моро; — портр. самого Тиціана въ преклонныхъ лѣтахъ и т. д. Наконецъ слѣдуетъ назвать характеристическую

голову повторенную много разъ и славящую за портретъ Тиціановой дочери, Лавиніи. *) Одинъ изъ лучшихъ экземпляровъ въ берл. музеѣ; на немъ представлена прекрасная, пышно одѣтая дѣвушка, держащая высоко надъ собою блюдо съ плодами. Повторенія съ этой картины встрѣчаются: одно, въ настоящее время, кажется въ Петербургѣ (въ Эрмитажѣ); другое у графа Грей въ Лондонѣ; на послѣднемъ вмѣсто плодовъ на блюдѣ изображенъ ларчикъ съ драгоцѣнностями; четвертый экземпляръ въ мадридскомъ музеѣ, но здѣсь портретъ превращенъ въ историческую картину, въ дочь Иродіады, и на блюдѣ лежитъ голова Іоанна Крестителя; костюмъ свободнѣе обтѣланъ, въ позѣ больше жизни и вообще въ цѣломъ много поэзіи. На изображеніи «Нимфы съ Сатиромъ», во дворцѣ Барбарино, мы узнаемъ ту же самую голову.

Въ позднѣйшихъ Тиціановыхъ произведеніяхъ сказывается подъ часъ уже старческій упадокъ силъ, но до глубокой старости онъ продолжалъ писать, не сознавая самъ, что зрѣніе и чувство у него стали слабѣе. Такъ между прочимъ фрески изъ житія С. Антонія, исполненныя имъ вообще съ учениками своими въ такъ назыв. Скуола дель Санто въ Падуѣ, по большой части уже повидимому обличаютъ насильственный трудъ старческой поры. При всемъ томъ, даже въ самыхъ позднѣйшихъ его произведеніяхъ, довольно найдется еще превосходныхъ, и строго говоря, мало не хорошихъ сторонъ, упадокъ силъ у этого мастера выказывается скорѣе въ неопредѣленномъ изложеніи, чѣмъ въ мастерности формъ. Сколько напр. жизни въ его картинѣ Благовѣщенія въ ц. С. Сальваторе въ Венеціи! Смѣлая и полная высокой красоты юношеская голова архангела, и сонмъ ликующихъ въ небесной славѣ маленькихъ ангеловъ, такъ хороши, что совсѣмъ забываешь о недостаткахъ главной фигуры. Преображеніе, въ этой же церкви, также произведеніе далеко не лишенное силы и даже пылкости замысла, хотя формы здѣсь уже нѣсколько расплываются. Послѣдняя, но не вполнѣ оконченная имъ картина,—Піэта, или умершій Спаситель на лонѣ Богоматери, (по церживаемой Магдалиною и бл. Іеронимомъ), въ вѣнцѣ академіи, обличаетъ уже дрожащую руку 99 лѣтняго старца, но по связи и по силѣ колорита въ высшей степени замѣчательна; вся эта потрясающая сцена облита потокомъ свѣта всѣхъ возможныхъ тоновъ.

Далѣе мы будемъ говорить о вліяніи какое имѣлъ Тиціанъ на всѣ послѣдовавшія времена, и о томъ какъ въ послѣдствіи къ его направленію примкнули нидерландцы, когда они основали свой родъ историческаго живописи; теперь намъ остается еще указать на знаменательную выработку пейзажа въ картинахъ Тиціана, благодаря которой онъ является основателемъ новой школы въ этомъ родѣ живописи **). Родившись среди Альпъ, понятно, что

*) Объ этихъ различныхъ изобр. ср. статью Куглера въ журн. Museum für Bild. Kunst, 1833. № 30.

**) Пейзажная живопись въ Италіи, самостоятельная въ полномъ ея развитіи, съ начала, какъ мы видимъ, многимъ была обязана вліянію Германіи. Вазари прямо говоритъ, что Тиціанъ у себя въ домѣ держалъ германскихъ пейзажистовъ и нѣсколько мѣсяцевъ съ ними занимался. Весьма вѣроятно, что въ Болоньѣ, впервые соревнованіе Караччіевъ, Доменикина и др. возбудилъ Денисъ Кальвартъ, фламандскій художникъ, который въ послѣдствіи

во многихъ изъ своихъ картинъ онъ изобразилъ природу роднаго ему Фріуля, съ его горами, селами и деревьями, и ее облекъ въ свойственный ему теплый колоритъ; но онъ не искалъ фантастической стороны въ природѣ, подобно другимъ нидерландцамъ, но одну лишь строгую ея красоту; не гонялся за количествомъ предметовъ, какъ прежніе флорентинцы, но искалъ въ природѣ простоты и величія. У него впервые мы находимъ гармоническое сочетаніе группъ и цвѣтовъ, и по всей вѣроятности подъ его вліяніемъ образовалась школа Караччіевъ, такъ что даже Пуссена и Клода Лоррена, нѣкоторымъ образомъ можно считать его учениками. Намъ неизвѣстно насколько собственно Тиціанъ занимался пейзажной живописью, но несомнѣнно то, что во многихъ изъ его картинъ фигуры не составляютъ главнаго предмета. Такъ напр. на одной картинѣ въ Девонширгаузѣ въ Лондонѣ, предметъ, — Проповѣдь Іоанна Кр. служитъ только предлогомъ для богатаго поэзіею пейзажа съ величавыми массами горъ

§ 208. Тиціанъ въ сущности очень мало образовалъ учениковъ, зато весьма значительно число подражавшихъ ему послѣдователей, старавшихся усвоить себѣ его стиль. Эти художники побольшой части не вдались въ манерность, благодаря поданному имъ Тиціаномъ примѣру—подражанія природѣ, но съ другой стороны, они и не оставили по себѣ никакихъ высокохудожественныхъ произведеній. Сюда принадлежатъ прежде всего нѣсколько художниковъ изъ его родни: братъ его Франческо Вечелліо, работа котораго, дѣльно написанный напрестольный образъ въ берл. музеѣ; сынъ его Ораціо Вечелліо, отличный портретный живописецъ; его племянникъ и неотлучный спутникъ Марко Вечелліо, нѣкоторыя довольно порядочныя вещи его руки можно видѣть во дворцѣ дожей и въ ц. С. Джіованни Элемозинаріо въ Венеціи. Потомъ сюдаже должно отнести Санто Дзаго и Джироламо ди Тиціано, собственно Джироламо Данте; хорошихъ копировщиковъ этого мастера.

Бонифаціо Венеціано (1494—1563), дѣльный, скромный, подъчасъ немного ремесленный мастеръ венеціянской школы, и хорошій подражатель Тиціана, могущій служить примѣромъ, что въ состояніи сдѣлать время и среда изъ человѣка одареннаго даже посредственными дарованіями. Въ Венеціи очень много картинъ его работы, въ числѣ которыхъ, по простому и дѣльному выполненію въ особенности привлекательны, простыя изображенія святыхъ или св. Семейства. Большія композиціи ему не были подъ силу; въ немъ недоставало энергической выдержки Тиціана, и глубокой силы колорита этого мастера. Несмотря на это, многочисленныя библейскія сцены, написанныя имъ, производятъ отрадное впечатлѣніе обиліемъ оживленныхъ и привлекательныхъ фигуръ, и подъчасъ также граціознымъ и романтически сказочнымъ способомъ изложенія Сюда преимущественно должно отнести «Пиръ богача», въ венеціянской академіи. Обѣдъ кончился; на открытой

образовалъ знаменитую школу пейзажистовъ. Въ обоихъ приведенныхъ нами примѣрахъ, мы можемъ усмотрѣть, преимущественно въ обдѣлкѣ листьевъ, извѣстное сходство съ манерою германскихъ мастеровъ, хотя нѣсколько измѣненное, смотря по различному характеру той или другой школы. (Прим. англ. изд.)

терассѣ, у стола на которомъ еще стоитъ блюдо съ сластями, сидитъ богачъ между двумя любовницами. Одна изъ нихъ, прижавъ руку къ сердцу, покидимому увѣряетъ его въ своей вѣрности; другая задумчиво слушаетъ игру лютниста и опустившагося на одно колѣно віолончелиста, передъ которымъ апельсиновъ держитъ ноты. Позади группы, стоитъ зрителемъ молодой вельможа въ бородѣ. Слѣва два пажа лакомятся у холодильника для вина; справа бѣдный Лазарь, котораго выгоняетъ слуга съ собакою; на заднемъ планѣ изображенъ роскошный садъ съ соколышниками, пажами и конюхами.— Позднѣйшія произведенія Бонифаціо вообще вялы и очень манерны.

Другой хорошій подражатель позднѣйшей, неопредѣленной Тицияновой манеры, Андрея Скіавоне. Его работы, прекрасное Поклоненіе пастырей, въ вѣнской галереѣ; превосходное изобр. Мадонны со святыми (въ ростъ), въ венец. академіи; Каиново братоубійство, во дворцѣ Питти, съ превосходнымъ ракурсомъ и прекраснымъ лѣснымъ видомъ и пр. Колоритъ вообще хорошъ но головы безхарактерны и формы небрежны и неопредѣленны. Всѣ эти недостатки замѣчаются на приписываемой ему картинѣ «І. Христа передъ Пилатомъ», въ неап. Студіяхъ; превосходно только усталое лицо правителя съ тусклымъ взоромъ и какъ будто вопрошающимъ: «что есть истина»?—Къ нему близко подходитъ Доменико Кампаньола изъ Падуи, замѣчательныя способности котораго возбудили зависть Тиціана; въ венеціанской академіи его работы, четыре пророка въ половинный ростъ. Болѣе замѣчательныя вещи въ Падуѣ.—Джіованни Каріани изъ Бергамо, (бывшій первоначально послѣдователемъ Джіорджіоне), художникъ вполнѣ заслуживающій вниманія. Привлекательныя картины его руки въ его родномъ городѣ; самая лучшая изъ нихъ находилась въ ц. с. Готардо въ Бергамѣ, теперь въ миланской Брерѣ: Мадонна среди роскошнаго пейзажа, позади Ея два маленькихъ ангела держатъ коверъ, по обѣимъ сторонамъ Ея по нѣсколько святыхъ угодниковъ. Картина эта отличается простой постановкою и прекраснымъ, отраднымъ общимъ характеромъ.—Джеронимо Савольдо изъ Брешіи, такой же дѣльный соревнователь Тиціану; его кисти прекрасное Поклоненіе пастырей въ галереѣ Манфрини въ Венеціи; прекрасно написанное, но впрочемъ незамѣчательное Преображеніе во флорентинск. Уффиціяхъ; два простыя изобр. пустынниковъ въ гал. Манфрини въ Венеціи; привлекательная женская фигура въ берл. музеѣ. На картинѣ слывущей портретомъ Гастона де Фоа (въ Луврѣ), и обыкновенно приписываемой Джіорджіоне, но помѣченной именемъ Савольдо, вся фигура обставлена зеркалами, такъ что она видима со всѣхъ сторонъ; шутка, намекающая можетъ быть на тогдашніе споры о первенствѣ между ваятелями и живописцами.—Но значительнѣе всѣхъ поименованныхъ нами сейчасъ, художниковъ, Калисто Піэцца изъ Лоди (см. стр. 285); въ церкви делл' Инкороната въ этомъ городѣ, находится много изображеній изъ житія Іоанна Кр. писанныя имъ, и которыя по чистотѣ замысла и глубокому выраженію, достойно занимаютъ мѣсто на ряду съ самыми лучшими произведеніями школы. Картины ранней его поры, носящія еще на себѣ характеръ ломбардской манеры отца его и дяди, можно видѣть въ Брешіи, въ ц. с. Марія ди Кальчера, (въ ризницѣ с. Климента). Первое значительное его произведеніе, въ венеціянскомъ стилѣ, но скорѣе обличающее вліяніе Джіорджіоне, пре-

восхожденіе Взятіе на Небо Богоматери, 1533 г. въ приходской церкви въ Колонію. Въ послѣдствіи онъ долгое время жилъ въ Испаніи.

§ 209. Своеобразнымъ стилемъ отличался Алессандро Бонвичино изъ Брешіи, обыкновенно назыв. изъ Моретто да Брешіа (род. около 1500, процвѣталъ 1516—1547 г.) Сначала онъ былъ строгимъ послѣдователемъ Тиціанова стиля, но въ послѣдствіи, усвоивъ себѣ многое отъ направленія римской школы, онъ выработалъ своеобразный способъ изображенія, отличавшійся простотою, скромною привлекательностью и важностью, доходившею въ нѣкоторыхъ изъ его твореній до истиннаго величія. Въ подобныхъ произведеніяхъ мотивы его запечатлѣны такою красотою и чистотою, и выраженіе его фигуръ такимъ благородствомъ и чувствомъ, что совершенно непонятно, почему этотъ мастеръ до новѣйшихъ временъ пользовался почти только мѣстною славою. Колоритъ его хотя и холоднѣе чѣмъ у большей части венец. художниковъ, но также гармониченъ; лучше другихъ предметовъ ему удались спокойные напрестольные образа, но ему небыли подъ силу оживленныя изображенія историческаго содержанія. Превосходныя вещи его руки находятся въ его родномъ городѣ, напр, Взятіе на Небо Богоматери, въ ц. с. Клементе; с. Іосифъ въ ц. с. Марія делле Граціе; прекрасное Увѣнчаніе Царицы Небесной въ ц. с. Назаріо; другія вещи, отчасти еще въ недавнее время, были вывезены въ чужіе краи. Мадонна съ двумя поклоняющимися Ей святыми, находилась въ Соллейскомъ собраніи въ Лондонѣ; Юдиѳь, сливущая въ петерб. Эрмитажѣ за произв. Рафаэля, какъ полагаютъ также работа его руки; у г. Кванта въ Дрезденѣ было одно изобр. Пр. Дѣва въ томъ образѣ какъ Она нѣкогда явилась въ Брешіи. Гораздо важнѣе поименованныхъ картинъ, большой напрестольный образъ, отличающійся превосходнѣйшимъ колоритомъ, теперь въ Штеделевомъ собраніи въ Франкфуртѣ на Майнѣ: необыкновенно мягкое и полное достоинства изобр. Б. Матери на престолѣ, и по сторонамъ Ея с. Антоній и превосходная фигура с. Себастіана.—Въ вѣнской галереѣ, (слывущая тамъ работою Порденоне), с. Юстина и возлѣ нея колѣнопреклоненная мужская, фигура (герцогъ Геркулесъ феррарскій). Лицо святой исполнено дивной кротости, мягкости и чувства; голова стоящей на колѣняхъ мужск. фиг. также прекрасна.—Два отличныхъ образа со святыми въ Луврѣ.—Наконецъ въ берл. музеѣ, кромѣ нѣсколькихъ небольшихъ картинъ, находится еще его руки, колоссальное Поклоненіе пастырей; весьма замѣчательное по нѣкоторымъ мотивамъ, такъ напр. по старцу пастуху, и чрезвычайно наивнымъ маленькимъ ангеламъ на кровлѣ полуразвалившейся хижины и пр. Потомъ большая обѣтная картина, принадлежащая къ превосходнѣйшимъ произведеніямъ этого мастера. Вверху въ облакахъ, среди сонма красивыхъ ангеловъ, Пр. Дѣва на престолѣ съ Младенцемъ Іисусомъ, маленькимъ Іоанномъ и с. Анною; можетъ быть самое превосходное изображеніе Святого Семейства, которое создала венеціянская школа. Внизу двое духовныхъ въ бѣлыхъ ризахъ, съ глубокимъ благоговѣніемъ стоятъ на колѣняхъ; одинъ изъ нихъ, старецъ съ добродушнымъ лицомъ; другой, фигура съ выраженіемъ полной и горячей преданности; на заднемъ планѣ, роскошный пейзажъ.—Картина изображающая двухъ мужей, (купца и маклера), по характеру, колориту и освѣщенію, также отличное произведеніе подходящее уже къ манерѣ Караваджіо. — Морето отличался

глубокою набожностью; говорятъ, когда онъ собирался писать образъ Мадонны онъ предварительно подкрѣплялъ себя молитвою, постомъ и пріобщался св. Таинъ *).

Ученикомъ Моретто былъ знаменитый портретный живописецъ Джіованни Батиста Морони, процвѣтавшій во второй половинѣ XVI вѣка. Портреты этого мастера полны жизни и поразительно вѣрны природѣ, но никогда не схвачены въ наиболѣе выгодный для оригинала моментъ, поэтому очень часто положенія его фигуръ неловки, т. е. какъ у людей которые только-что усѣлись передъ портретистомъ; тогда какъ у Тиціана портреты почти всегда отличаются въ высшей степени художественною, величавою постановкою и полнотою**). Въ колоритѣ тѣла у Морони иногда замѣтны фіолетовые тона; но онъ мастерски передаетъ различныя матеріи одеждъ. Картины его руки встрѣчаются во многихъ галереяхъ, мж. пр. въ венец. акад. галереѣ Манфрини въ Венеціи, Уффиціяхъ во Флоренціи и пр. Полный жизни и привлекательности собственноручной портретъ самого мастера, и другой экземпляръ одинаковаго достоинства, наход. въ берл. музеѣ. Одно изъ его мастерскихъ произведеній, портретъ какого-то іезуита, хранится въ собраніи герцога Сутерлендскаго, (въ Стаффордгаузѣ) въ Лондонѣ; портретъ писанный съ большимъ смысломъ и чувствомъ. По исторической живописи Морони не особенно замѣчателенъ.

Одновременно съ нимъ въ Брешіи процвѣталъ Джироламо, по прозванію иль Романино; художникъ державшійся преимущественно направленія венеціянской школы, но который также своеобразно развилъ ея манеру. Въ противоположность Моретто, отличавшемуся простотою и спокойствіемъ, композиціи послѣдняго носятъ на себѣ фантастическій и сильно оживленный характеръ, и подъ часъ доходятъ даже до патетической величавости, бросающейся тѣмъ болѣе въ глаза, что выполненіе отдѣльностей вообще просто и даже спѣшное. Замѣчательные работы этого мастера встрѣчаются въ разныхъ мѣстахъ. Въ Падуѣ, въ ризницѣ ц. С. Джіустины, есть прекрасное изображеніе Мадонны на престолѣ, его руки. Его Умершій Спаситель среди учениковъ, 1510 г. во дворцѣ Манфрини въ Венеціи, въ полномъ смыслѣ величественное твореніе съ глубокимъ выраженіемъ скорби. Надпрестольный образъ со святыми и многочисленными различнаго рода побочностями и пр. въ берл. музеѣ. Тамъ же, Снятіе съ Креста изъ дома Бруньіоли въ Брешіи, слывующее главнымъ и мастерскимъ произведеніемъ

*) Здѣсь не показано четвертой части Мореттовыхъ произведеній находящихся въ Брешіи. Этотъ художникъ совмѣщавшій въ себѣ дарованіи, почитаемыя не согласимыми, венеціянскую манеру, идеальный рисунокъ и самое высокое и благочестивое чувство, заслуживаетъ полное наше вниманіе. Наилучшія его работы представляютъ соединеніе такихъ качествъ, которыя какъ можно полагать, выработалъ бы Джіов. Беллини еслибы онъ жилъ полувѣкомъ позже. — (Пр. англ. изд.)

**) Допуская безспорное превосходство Тиціана надъ Морони, надо однако замѣтить, что послѣдній чрезвычайно удачно умѣлъ выбирать позы для своихъ фигуръ, и что въ нихъ незамѣтно ни малѣйшей принужденности. Трудно найти тому примѣръ болѣе убѣдительный, чѣмъ портретъ, ошибочно называемый „Тиціановымъ школьнымъ учителемъ", въ галереѣ герцога Сутерланда. Ридолфи разсказываетъ, что Тиціанъ обыкновенно отсылалъ къ Морони именитыхъ гражданъ бергамскихъ, желавшихъ имѣть свой портретъ. - (Пр. англ. изд.)

Романино; картина нѣсколько жосткая, но съ потрясающею силою замысла и колорита. *)

Ученикомъ Романино былъ Джироламо Муціано, художникъ работавшій въ послѣдствіи въ Римѣ, гдѣ сдѣлался однимъ изъ лучшихъ подражателей Микельанджело. Главное его произведеніе, находящееся въ томошней ц. С. Маріи дельи Анджели,—бл. Іеронимъ проповѣдующій своимъ монахамъ въ пустынѣ;—картина замѣчательная по превосходной постановкѣ фигуръ и выразительности, тогда какъ другія картины этого художника уже очень манерны. Другой ученикъ Романино, пользующійся заслуженною извѣстностью, Латтанціо Гамбара. Ученикомъ послѣдняго былъ Джіовита Брешіано, по прозванію иль Брешіанино, дѣльный живописецъ въ позднѣйшемъ венец. стилѣ.

§ 210. Почти независимо отъ Джіорджіоне и Тиціана образовался соперникъ послѣдняго, Джіованни Антоніо Личиніо Реджилло, прозванный по родному его городу — да Порденоне; род. около 1484, ум. въ 1539 г. Художникъ, который въ весьма рѣдкихъ случаяхъ возвысился до болѣе оживленныхъ композицій **), и преимущественно любившій простое расположеніе фигуръ, даже тамъ гдѣ оно было неумѣстно; головы его также рѣдко запечатлѣны выраженіемъ сильной страсти. Но особенное достоинство Порденоне составляетъ, необыкновенно мягкая и нѣжная обдѣлка (morbidezza) нагаго тѣла, качество въ которомъ его не превзошелъ даже Тиціанъ. Портреты его въ высшей степени замѣчательны, и по большой части состоятъ изъ нѣсколькихъ линій; портретъ въ этомъ родѣ, изображающій семью этого мастера, можно видѣть въ галереѣ Боргезе въ Римѣ; ***) другой портретъ, весьма изящно и тонко подуманный, находится въ Гамптонкортѣ въ Англіи; третій, изображающій Порденоне вмѣстѣ съ своими учениками, въ галереѣ Манфрини въ Венеціи и пр. Въ Венеціи есть много отличныхъ напрестольныхъ образовъ его руки, такъ между прочимъ въ числѣ находящихся въ академіи, одно изобр. Мадонны со святыми, полное привлекательности и достоинства. Гораздо ниже по достоинству, его восхваленное изобр. С. Лоренца Джіустиніани среди святыхъ, тамъ же; (прежде оно стояло въ ц. С. Маріи дель Орто). По отношенію къ подъ-часъ изысканно-величавымъ формамъ и выраженію, Порденоне можно бы въ этомъ случаѣ назвать Фра Бартоломмео'мъ своей школы. Болѣе обширныя композиціи его руки находятся преимущественно въ ц. С. Рокко въ Венеціи: лики святыхъ окруженныхъ группами пищихъ; въ этихъ произведеніяхъ больше жизни и движенія, но вмѣстѣ съ тѣмъ уже нѣкоторая наклонность къ манерности въ

*) Обѣ эти картины (и также одно изображ. Прозерпины, необыкновенно мягкой моделировки нагого тѣла), совершенно различны между собою и по мысли, и по техническому исполненію. Ф. Бломъ.

**) Не вполнѣ вѣрно. Въ городѣ Порденоне есть, или были не много лѣтъ тому назадъ, нѣсколько весьма оживленныхъ композицій этого художника; между прочимъ сюжетъ Курція, бросающагося въ пропасть на наружныхъ стѣнахъ многихъ домовъ своего роднаго, и также сосѣднихъ городовъ. (См. Manago Storia delle belle arti Friulane). (Прим. англ. изд.)

***) По мнѣнію другихъ, произведеніе Бернардо Личинио.

отдѣльностяхъ. Много другихъ вещей также въ Венеціи и въ разныхъ мѣстахъ ломбардійской области. Въ Римѣ, во дворцѣ Боргезе, прекрасное изобр. Продіады. Большою славою пользуется его «Грѣшница обличенная въ прелюбодѣяніи», въ берл. музеѣ; картина замѣчательная, не столько по драматической оживленности дѣйствія, сколько по превосходному характеру лицъ. Въ помѣстьѣ Борлейгаузѣ, въ Нортгемптонширѣ, есть двѣ большія картины его руки, ошибочно приписываемыя Тиціану и Бассано: Обрѣтеніе младенца Моисея, и Поклоненіе волховъ; богатыя композиціи, полныя достоинства. Картина, Умовеніе ногъ, въ берл. музеѣ, напротивъ, повидимому принадлежитъ къ позднѣйшей порѣ этого мастера, (если она вообще его руки); происходящее дѣйствіе въ ней схвачено очень поверхностно и исполненіе довольно небрежно.

Ученикомъ и родственникомъ Порденоне былъ Бернардино Личиніо, художникъ съ подобнымъ направленіемъ, но вообще обладавшій меньшимъ достоинствомъ, особенно относительно характера головъ. Въ ц. с. Марія де'Фрари въ Венеціи есть мж.пр.хорошій напрестольный образъ его руки.— Другіе ученики Порденоне были: Кольдерари, отличный подражатель этого мастера, и зять Порденоне Помпоніо Амальтео, прекрасный фрескъ котораго, Траянъ и вдова, находится въ Ченедѣ (близъ Беллуно).

Другой художникъ, прославившійся также по части портретной живописи и державшійся своеобразнаго направленія, былъ Парисъ Бордоне (1500—1570). Онъ образовался преимущественно по работамъ Джіорджіоне, но не вдался въ болѣе строгій стиль этого мастера, и въ послѣствіи до такой степени усвоилъ себѣ манеру Тиціана, что картины его часто принимаемы были за произведенія этого мастера. Его работы отличаются необыкновенно мягкимъ, розоватымъ колоритомъ, придающимъ его изображеніямъ иногда изнѣженный видъ; формы у него также черезъчуръ роскошны, а выраженіе въ женскихъ фигурахъ подъчасъ сладострастно. Женскіе портреты его отличаются чрезвычайно мягкою прелестью, хотя и не особенно замысловатою постановкою; ихъ не мало во всѣхъ значительныхъ картинныхъ собраніяхъ, въ мюнхенск. вѣнск. галереяхъ, въ гал. Эстергази въ Вѣнѣ, Манфрини въ Венеціи, Уффиціяхъ во Флоренціи и пр. и пр.— Въ большихъ композиціяхъ онъ не особенно замѣчателенъ, какъ и Порденоне; его напрестольные образа, представляющіе по большой части Мадонну среди святыхъ, почти напоминаютъ страстную возбужденность Корреджіевыхъ композицій, но безъ свойственной имъ наивности характера; головы однако и на этихъ картинахъ превосходны: въ берл. музеѣ двѣ такія картины. Самое знаменитое изъ его произведеній находится въ венеціянской академіи, сюжетъ ея таже морская буря, которую изобразилъ Джіорджіоне. На этой картинѣ рыбакъ, бывшій свидѣтелемъ укрощенія бури святыми угодниками, вручаетъ венеціянскому дожу въ присутствіи сенаторовъ и многихъ вельможъ кольцо, которое ему дано было с. Маркомъ въ залогъ благоволенія этого святого къ городу Венеціи. Эта композиція богата фигурами, проста, не особенно замысловата, но полна самой привлекательной правды, чему много способствуетъ блестящее выполненіе, и обстановка пышныхъ венеціянскихъ дворцовъ. Самая замысловатая можетъ быть изъ Бордоневыхъ

картинъ, Тибуртинская Сивилла во дворцѣ Питти. На жертвенникѣ догараетъ еще огонь отъ безполезнаго жертвоприношенія совершеннаго Августомъ, и для котораго отъ тутъ же сложилъ свой лавровый вѣнокъ: передъ нимъ и его провожатыми является вдохновенная сивилла, (прекраснѣйшій Тиціановскій типъ), и указываетъ имъ въ дали новорожденнаго Младенца Іисуса. Мастерское произведеніе также по отношенію къ колориту. Знаменитая картина, Рай, въ венец. акад. (прежде въ ц. Оньисанти въ Тревизѣ), слабое произведеніе. Привлекательнѣе, нѣсколько небольшихъ картинъ его руки, напр. Б. Матерь съ Млад. и Магдалиною, во дворцѣ Манфрини, и Отдыхъ во время бѣгства въ Египетъ, во дворцѣ Питти во Флоренціи. Другое изобр. этого же предмета, въ Бриджеватеровой галереѣ въ Англіи, и пр.

Наконецъ, въ числѣ художниковъ процвѣтавшихъ около половины XVI вѣка въ Венеціи, слѣдуетъ еще упомянуть Батиста Франко, по прозванію иль Семолеи; онъ образовался въ Римѣ и слыветъ однимъ изъ Микель-Анджеловыхъ подражателей. Судя по немногимъ картинамъ его руки находящимся въ Венеціи, онъ былъ скромнымъ послѣдователемъ флорентинскаго или римскаго стиля, и удачно сумѣлъ соединить его съ своеобразнымъ направленіемъ венеціянцевъ. Особенно милы маленькія декоративныя изображенія его руки, въ кассетонахъ на сводахъ, какъ напримѣръ на сводѣ Скала д'оро въ дожескомъ дворцѣ, и въ одной часовнѣ церкви С. Франческо делья Винья. Въ болѣе обширныхъ его композиціяхъ (изъ которыхъ самыя замѣчательныя въ этой же часовнѣ), обдѣлка уже манернѣе. Отличный портретъ, представляющій Сансовина, въ берл. музеѣ.

§ 211. Венеціянская школа процвѣтала и удержала за собою истинную и живую оригинальность долѣе чѣмъ прочія италіянскія школы, вѣроятно потому, что изъ всѣхъ болѣе значительныхъ государствъ Италіи, единственно въ Венеціи еще продержалось общественное положеніе въ томъ видѣ, какъ оно существовало въ XV вѣкѣ. Причиною такого явленія были, съ одной стороны, благопріятныя обстоятельства венеціянской области, съ другой, здравое начало самой школы, основанное главнымъ образомъ на подражаніи природѣ. Венеціянскіе мастера, процвѣтавшіе во второй половинѣ XVI вѣка, и къ разбору которыхъ мы теперь приступаемъ, по совокупности дѣятельности своей, не могутъ равняться съ великими мастерами первой половины того же вѣка, но въ отдѣльности часто занимаютъ достойное мѣсто на ряду съ ними.

Въ главѣ ихъ стоитъ Джаконо Робусти, по отцовскому ремеслу прозваный Тинторетто (красильщикомъ), род. въ 1512 г. въ Венеціи, ум. въ 1594 г., одинъ изъ самыхъ могучихъ талантовъ, какихъ знала исторія искусства; живописецъ, который не отступалъ даже передъ самыми трудными задачами, но напротивъ, ихъ искалъ и проникнутъ былъ истиннымъ чувствомъ жизни и величія. Если несмотря на это, произведеніе его въ настоящее время насъ не всегда удовлетворяютъ, то причины тому чужеземное, невенеціянское начало, усвоенное этимъ мастеромъ и котораго онъ не въ состояніи былъ совершенно преодолѣть, но преимущественно требованія тогдашняго времени. Въ слѣдующей главѣ мы въ подробности разсмотримъ этотъ предметъ, а теперь замѣтимъ только, что венеціянское ис-

кусство также вдалось къ чрезмѣрное и сильное производство, и что изо всѣхъ художниковъ, именно Тинторетто замѣтилъ этому направленію самую обильную дань. Правда, что въ его бойкой манерѣ много замѣчательныхъ и высокихъ отдѣльныхъ достоинствъ; иногда этотъ мастеръ немногими мазками кисти, создавалъ образы, полные жизни и характера: но положительный недостатокъ его произведеній, — отсутствіе художественнаго расположенія въ цѣломъ, требуемаго высокимъ замысломъ, и также благородства въ отдѣльныхъ мотивахъ. Композиція у него не основана на художественно расчитанной послѣдовательности самого дѣйствія, но на широкихъ массахъ свѣта и тѣни и сильномъ пополненіи пространства; положенія и движенія непосредственно и безъ разбора схвачены изъ обыкновенной жизни. Тогда какъ у Тиціана въ красотѣ выражается высшее понятіе о радости въ жизни, у Тинторетто это чувство проявляется иногда въ формѣ грубой физической силы.

Нападки, которымъ еще въ то время по временамъ подвергалась венеціанская живопись, побудили Тинторетта выработать свойственный ему стиль. Онъ пробылъ не долго у Тиціана, и не поладивъ съ нимъ, оставилъ его школу съ тѣмъ, чтобы идти своей собственной дорогою. Въ мастерской, которую онъ въ молодости занималъ, онъ начертилъ на стѣнѣ слова: «Микельанджелова рисунокъ, Тиціанова колоритъ», выражавшія избранное имъ направленіе. Онъ копировалъ произведенія послѣдняго и также рисовалъ съ гипсовыхъ слѣпковъ флорентинскихъ и древнихъ изваяній, и преимущественно при свѣтѣ лампы, для упражненія себя въ болѣе энергической моделлировкѣ; онъ изготовилъ себѣ для занятій модели, освѣщалъ ихъ искуственнымъ образомъ или развѣшивалъ по мастерской съ цѣлью уяснить себѣ по нимъ законы перспективы съ которою венеціанцы еще мало были знакомы. Такимъ образомъ съ венеціанскимъ колоритомъ соединялось у него энергическое положеніе тѣней, придающее его картинамъ своеобразный характеръ и имѣвшее весьма отрадные результаты пока онъ ограничивался подражаніемъ природѣ. Но, оставляя въ сторонѣ невозможность такого непосредственнаго сліянія результатовъ двухъ столь разнородныхъ между собою направленій, какъ Тиціанова колоритъ и Микельанджелова рисунокъ, повилимому изученіе произведеній послѣдняго, окончательно содѣйствовало развитію натуралистическаго стремленія Тинторетта. Форма, которая для Микельанджело была символомъ высшей силы въ природѣ, для Тинторетто имѣла значеніе непосредственнаго явленія; нагія фигуры на Страшномъ Судѣ въ Сикстовой часовнѣ, служатъ по крайней мѣрѣ громаднымъ и живописнымъ олицетвореніемъ поэтической мысли, — у Тинторетто напротивъ, онѣ вставлены какъ лишнее пополненіе, лишь для выказа мускуловъ и ракурсовъ. Произведенія лучшей поры этого мастера, по большой части сильно обдѣланы, а въ позднѣйшихъ, художнику даже измѣняетъ изобрѣтательный духъ, а техническое выполненіе становится грубымъ и ремесленническимъ; къ довакъ, картины его по большой части рано потемнѣли и зажухли.

Послѣ сказаннаго нами понятно, что къ числу лучшихъ работъ Тинторетта, должно отнести портреты. Въ этого рода произведеніяхъ концепція его свободнѣе и даже величественна, и исполненіе вообще чище и стара-

тельнѣе. Три отличные портрета его руки въ берл. музеѣ; въ Лувръ, портретъ лысаго мужчины въ бородѣ; различные портреты въ англійскихъ галереяхъ, между прочимъ двухъ герцоговъ Феррарскихъ, молящихся въ церкви, съ служителями и пажами, въ Кастлъ Говардскомъ собраніи. Послѣ этихъ вещей достойны замѣчанія въ особенности тѣ изъ его историческихъ и жанровыхъ картинъ (вѣроятно ранней поры), которыя отличаются богатымъ, поэтическимъ пейзажемъ. Жертвоприношеніе Исаака и Искушеніе І. Христа; въ К. Говардѣ; общество съ музыкантами; въ собраніи герцога Сутерлэндскаго въ Лондонѣ. Вообще, ранніе произведенія Тинторетта ярче по колориту, и по большой части наивнѣе и краснѣе; такъ между прочимъ его картина во дворцѣ Питти, Вулканъ, Купидонъ и Венера, обличаетъ неподдѣльное и здравое чувство наготы; сюда же надо также отнести нѣкоторыя духовныя изображенія, напр. Рождество Б. Матери съ ликомъ ангеловъ вверху, въ ризницѣ п. С. Захаріи въ Венеціи; напрестольный образъ Б. Матери со святыми и коленопреклоненными сенаторами, въ п. С. Джіованни эЗаоло; другой образъ въ академіи, тамъ же и пр. Умно набросанное Поклоненіе пастырей въ К. Говардѣ; весьма достойное и прекрасное Положеніе Спасителя въ Гробъ въ Бриджеватеровой галереѣ. Къ числу знаменитѣйшихъ его композицій, но въ тоже время не вполнѣ привлекательныхъ, несмотря на превосходный колоритъ и живость дѣйствія, принадлежатъ: Чудо С. Марка, избавляющаго невольника изъ рукъ истязующихъ его язычниковъ, въ академіи, и — большое Распятіе 1565 г. въ школѣ С. Роха. Въ этомъ зданіи и въ дожескомъ дворцѣ; кромѣ того хранится значительное число (56!) произведеній этого художника. *) Въ послѣднеупомянутомъ дворцѣ замѣчательно въ особенности изображеніе Рая, (написанное масляными красками, какъ вообще почти всѣ картины Тинторетта), въ 74 фут. дл. и 30 фут. выш. **) Эта картина находится въ залѣ большаго совѣта, теперешнемъ библіотечномъ залѣ и представляетъ непріятную массу безчисленныхъ человѣческихъ фигуръ, расположенныхъ группами, поставленными на одинаковомъ разстояніи отъ глаза зрителя, и вслѣдствіе этого не отдѣляющимися одна отъ другой; между тѣмъ и въ этой картинѣ много хорошаго, и именно главныя фигуры, Спаситель и Богоматери, превосходны и исполнены достоинства. (Небольшой по весьма дѣльный эскизъ къ этой картинѣ, собственной руки Тинторетта, находится въ Лувръ). Четыре хорошія миѳологическія картины можно видѣть въ залѣ анти-коллегіи, въ дожескомъ дворц-

*) Считая изображенія на потолкѣ, (за исключеніемъ головъ по угламъ), въ школѣ С. Роха не менѣе *пятидесяти семи* картинъ этого удивительнаго художника. Изъ нихъ большая часть очень крупныхъ размѣровъ, и фигуры сильно натуральной величины. Распятіе, весьма обширное, а можетъ быть даже, самое законченное произв. этого мастера. (Прим. англ. изд.)

**) Boschini (Ricche Minere, etc. ed. 1674) упоминаетъ о фрескахъ Тинторетта, обширныхъ размѣровъ, въ Кампо дэДжезуити; у Серватовъ, потомъ въ одномъ домѣ квартала дель Кастелло. Фрески на наружныхъ стѣнахъ дворца Гуссони, гравированы Занетти (Varie pitt. a fresco de'principi maestri Veneziani, Ven. 1760). Въ публичной библ. есть двѣ большія картины Тинторетта, представляющія чудеса С. Марка. На одной изображено перенесеніе тѣла С. Марка изъ Александріи, во время страшной бури, не коснувшейся святыхъ останковъ; на другой, избавленіе молодаго человѣка отъ кораблекрушенія заступничествомъ этого же святого. (Пр. англ. изд.)

цѣ. Но кто желаетъ убѣдиться, до какого безвкусія подъ часъ могъ дойти этотъ высокоодаренный художникъ, пусть зайдетъ въ ц. С. Марія дель Орто, гдѣ, въ двухъ громадной величины картинахъ Тинторетто изобразилъ Страшный Судъ, и Поклоненіе золотому тельцу; или въ ц. С. Тровазо, гдѣ находится Тайная Вечеря написанная его рукою. Невозможно даже намѣренно больше пренебречь достоинствомъ событія и высшими условіями искусства. Іоаннъ представленъ скрестивъ руки и спящимъ крѣпкимъ сномъ, между тѣмъ какъ другіе ученики съ чрезвычайно забавными движеніями какъ будто вопрошаютъ: «Не я-ли, Господи?» Одинъ изъ учениковъ снимаетъ крышку съ блюда стоящаго на полу, не замѣчая по разсѣянности, что изъ него лакаетъ подкравшаяся кошка; другой ученикъ достаетъ рукою бутылку обвитую соломою; въ сторонѣ сидитъ нищій и ѣстъ; сцену эту завершаютъ служители, пажъ и прислужница. Судя по опрокинутому соломенному стулу, трапеза этихъ простолюдиновъ была очень оживлена. И такое искаженіе этого событія могъ себѣ позволить художникъ, едва сто лѣтъ спустя Леонардова изображенія Тайной Вечери!

Въ числѣ учениковъ и послѣдователей Тинторетто съ похвалою упоминаютъ о сынѣ его Доменико Тинторетто, и нѣмцѣ Іоганнѣ Роттенгаммерѣ. Другой его ученикъ, Антоніо Вашибраччи, по прозванію л'Аліензе, перенесъ Тинтореттову манеру въ тихую Перуджію, гдѣ десять большихъ изображеній его руки донынѣ украшаютъ стѣны церкви С. Піетро.

§ 212. Въ одно время съ Тинторетто въ Веронѣ процвѣтали различные художники, состоявшіе по своему образованію въ тѣсной связи съ венеціянскою школою. Главные работы ихъ можно видѣть преимущественно въ церквахъ, и въ галереѣ при дворцѣ городскаго совѣта въ Веронѣ. Изъ нихъ назовемъ: Никколо Джіольфино, фигуры котораго отличаются извѣстною величавостью соединенною съ привлекательной кротостью выраженія. Джіамбатиста даль Моро, ученикъ упомянутаго по поводу Джіорджіоне, Торбидо иль Моро. Картины его замечательны особеннымъ, но нѣсколько преувеличеннымъ пылкимъ чувствомъ. Доменико Риччи, прозв. Брусасорчи, художникъ пользующійся извѣстностью въ Веронѣ, но вообще съ посредственнымъ талантомъ, хотя по большой части съ дѣльной техникою. Паоло Фаринато, съ своеобразно величественнымъ отпечаткомъ, и достойнѣйшій предшественникъ Паола Веронезе, о которомъ будетъ сейчасъ говорено; художникъ хотя не безъ нѣкоторыхъ крайностей, но вообще дѣльный, энергическій и привлекательный по вѣрному подражанію природѣ.

Всѣхъ поименованныхъ нами сейчасъ художниковъ, и даже самого Тинторетта превзошелъ Паоло Каліари изъ Вероны, по прозванію: Паоло Веронезе, (род. около 1528 г. ум. 1588 г.) *). Этотъ художникъ преимущественно жилъ въ Венеціи и выработалъ свой колоритъ, подражавъ главнымъ образомъ Тиціану. Правда, колоритъ Павла Веронезе не можетъ

*) Очерки у Landon: Vies et oeuvres etc; t. Paolo Veronese. Veronese Album фотографіи съ текстомъ W. Lübke. Berlin у G. Schauer.

сравниться съ прекраснымъ колоритомъ тѣла Тиціановыхъ фигуръ, тѣмъ не менѣе, благодаря яркости красокъ, и соотвѣтственной, роскошной драпировкѣ богатыхъ матерій, ленымъ и прозрачнымъ тѣнямъ, и величавымъ, гармоническимъ позамъ, Веронезе сумѣлъ своимъ картинамъ придать такое обаяніе, что въ этомъ отношеніи онѣ превзошель всѣхъ почти мастеровъ венеціанской школы. Никогда блескъ красокъ не доведенъ былъ до такой высоты совершенства, какъ въ его произведеніяхъ; подобно очаровательнымъ, великимъ симфоніямъ высятся его картины передъ нами на холстѣ. Эта особенность его таланта естественно выказывается рѣшительнѣе, и болѣе блестящимъ образомъ именно въ такихъ изображеніяхъ, которымъ служитъ предметомъ прославленіе земнаго величія. Онъ любилъ изображать для трапезъ богатыхъ монастырей праздничныя собранія и роскошныя пиршества, для которыхъ ему поводомъ служили событія изъ Св. Писанія, но обдѣланныя съ полной свободою, особенно по отношенію къ костюму, соотвѣтствующему всегда моднѣ современной художнику. Въ этихъ картинахъ развертываются передъ нашими глазами великолѣпныя зданія, сверкающая металлическая утварь, самые блестящіе и богатые костюмы, и главное, — крѣпкое, статное племя, гордящееся своимъ бытіемъ и вполнѣ упоенное прелестями здѣшняго міра. Духовное событіе замѣнила картина улыбающейся свѣтской пышности и полная свѣтлаго юмора. По другія сцены, въ которыхъ преобладаетъ болѣе драматическая оживленность, иногда представлены также съ увлекательной живостью, и хотя не съ разнообразнымъ, но всетаки неподдѣльнымъ чувствомъ. Характеристическую сторону этихъ произведеній, кромѣ блестящаго колорита, по большой части составляетъ, широко и роскошно обставленный моментъ или положеніе, служащіе какъ бы основою отъ которой ярко отдѣляются могучія образы дѣйствующихъ лицъ. Что именно составляетъ различіе между Веронезе и Тинторетто, и на всю остальную жизнь его, (послѣ смерти Тиціана и Микельанжело) положительно упрочило ему славу перваго въ мірѣ живописца, то было прекрасная жизненная сила, и поэтическое одушевленіе, которыя среди общаго упадка искуства, онъ сумѣлъ сохранить во всей чистотѣ. Между тѣмъ и онъ не рѣдко поддавался натуралистическому направленію, и подъчасъ произведенія его довольно запущены. Красота его фигуръ скорѣе дѣйствуетъ на чувство, чѣмъ на душу зрителя; но даже самыя поверхностныя и дюжинныя работы этого мастера, носятъ на себѣ оттѣнокъ привлекательности и еще проникнуты наивною жизненностью, которую въ то время уже утратили всѣ прочія школы. Въ позднѣйшихъ картинахъ Веронезе колоритъ становится сѣроватымъ и гармонія нарушается непріятнымъ ярко краснымъ тономъ.

Изъ раннихъ картинъ Веронезе извѣстны не многія. Отличная картина неизвѣстнаго художника въ берл. музеѣ, написана въ такомъ стилѣ, каковъ былъ, какъ надо полагать, стиль Веронезе въ молодыхъ годахъ: Мадонна съ Млад. на престолѣ, окруженная стремящимися къ Ней ангелами и святыми; слѣва, с. Себастіанъ привязанный къ дереву. Самыя лучшія фигуры на этой картинѣ, Млад. Іисусъ и с. Себастіанъ; нѣкоторыя отдѣльности, и также превосходное, гармоническое сочетаніе красокъ, явно указываютъ на Веронезе, другія части картины напоминаютъ Джіорджіоне, а с. Себастіанъ,

Порденоне *).—Въ Венеціи и другихъ мѣстахъ, кромѣ того встрѣчаются иногда напрестольные образа: одинъ изъ лучшихъ въ ц. с. Франческо делья Винья, въ тоже время представляетъ любопытный примѣръ того позднѣйшаго способа компонованія напрестольныхъ образовъ, который въ послѣдствіи перешелъ также къ нидерландской школѣ. Вверху на террасѣ представлено Св. Семейство; внизу обращенный къ зрителю стоитъ с. Антоній съ свиньею; возлѣ него неизвѣстная мученица со взоромъ обращеннымъ вверхъ. Воскресеніе Христово въ тойже церкви, работа позднѣйшей поры и болѣе сильной отдѣлки; но превосходно передано смятеніе воиновъ, изъ которыхъ одинъ замахнулся алебардою на Христа. —Обрученіе с. Екатерины въ церкви во имя этой великомуч., обличаетъ прекрасное и живое чувство, и превосходно выполнено.—Большое Увѣнчаніе Пр. Дѣвы, съ сонмомъ многочисленныхъ святыхъ, въ академіи, бойкое произведеніе позднѣйшей его поры. — Въ собраніи Кралѣвство въ Венеціи хранилось весьма милая картина Веронезе: Б. Матерь съ Млад. и передъ ними на колѣняхъ, Венеція, въ образѣ прекрасной, юной женщины со знаками дожескаго достоинства.—Много картинъ въ миланской Брерѣ и въ Луврѣ.

Относительно историческихъ картинъ Паоло Веронезе, въ строгомъ смыслѣ слова, самое важное мѣсто церковь с. Себастіана въ Венеціи, въ которой покоятся прахъ этого мастера. Изъ безчисленныхъ изображеній кисти его рукою украшены стѣны и приѣлы этой церкви, мы назовемъ лишь самыя важныя. Сперва три большія картины (1560—1565), весьма тщательно выполненныя и блещущія всей пышностью свойственнаго этому мастера колорита, въ нихъ представлена мученическая смерть с. Себастіана. Лучшая изъ этихъ картинъ, изображающая шествіе къ мѣсту казни, помѣчена 1565-мъ годомъ. Дѣйствіе происходитъ на ступеняхъ крыльца передъ домомъ; с. Себастіанъ, прекрасная, мужественная фигура въ латахъ, бодро спускается по ступенямъ внизъ и въ тоже время обращаясь назадъ ободряетъ поднятою къ небу рукою слѣдующихъ за нимъ, и скованныхъ товарищей Марка и Маркеллина. Одинъ изъ нихъ устремилъ на него взоръ полный упованія, между тѣмъ какъ другой обращенъ назадъ къ плачущей матери, старающейся его удержать упреками и мольбами. Справа по ступенямъ всходитъ старикъ отецъ, поддерживаемый юношами; женщины и дѣти бросаются на встрѣчу мученикамъ, идущимъ спокойно на казнь. Изъ-за перилъ, съ крыши, и держась за колонны, толпы народа съ напряженнымъ вниманіемъ слѣдятъ за происходящимъ дѣйствіемъ. Въ этой композиціи столько красоты, столько богатства безъ излишней полноты, и такая сила колорита и выраженія, что въ нѣкоторомъ отношеніи ее можно назвать самымъ высокимъ твореніемъ Веронезе. Въ обѣихъ другихъ картинахъ изображенъ с. Себастіанъ прободенный стрѣлами, и пытка этого святаго; первая изъ двухъ картинъ превосходна по замыслу и выполненію. Привязанный въ столбу мученикъ взираетъ съ упованіемъ на небо гдѣ среди ангеловъ ему является Богоматерь; возлѣ него двѣ прекрасныя женскія фигуры, также въ положе-

*) Выше описываемая Куглеромъ картины, въ настоящее время, послѣ многихъ споровъ признана за работу ученика Веронезе, Батиста Дзелотти. - Фонъ Блюмъ.

ніи молящихся и со взоромъ обращеннымъ на явленіе; внизу на колѣняхъ стоятъ трое святыхъ дивящихся святому мученику. Въ послѣдней картинѣ художнику нельзя было идеализировать ужасы и страданія, такъ что, не взирая на мастерскую композицію, это произведеніе не можетъ сравниться съ двумя предъидущими.—На большихъ створахъ органа въ этой же церкви изображены, на лицевой сторонѣ прекрасное изображеніе Представленія во храмъ; на внутренней сторонѣ чудо при купаньѣ Веезды, писанныя около 1560 года; послѣднее опять таки одна изъ превосходнѣйшихъ композицій Павла Веронезе. Съ большимъ чувствомъ составлена группа недужныхъ, сидящихъ въ притворѣ слѣва; старикъ на костыляхъ съ большимъ одушевленіемъ указываетъ на Спасителя исцѣлившаго словомъ согбеннаго калѣку возносящаго къ Нему съ умиленіемъ взоры; далѣе апостолы помогаютъ другимъ исцѣленнымъ выходить изъ воды.—Въ числѣ изображеній на потолкѣ, самое лучшее Агашверъ вѣнчающій Эсопръ среди придворныхъ обоего пола. Всѣ потолочныя изображенія Павла Веронезе, согласно съ общепринятымъ со временъ Корреджіо обычаемъ, расчитаны на низкій горизонтъ, такъ что большая часть пространства на картинахъ занята крупными и широкими бедрами и влачащимися одѣяніями.—Другія хорошія картины историческаго содержанія, отличающіяся изв. пріятнымъ романтическимъ оттѣнкомъ, можно видѣть въ милапской Брерѣ, (Крещеніе Христово и большое Поклоненіе волхвовъ), потомъ въ дрезд. галереѣ, (Обрѣтеніе младенца Моисея, Сотникъ Капернаумскій и пр.) и въ другихъ мѣстахъ, въ особенности же въ турпнской галереѣ Правда, многія изъ упомянутыхъ композицій обличаютъ недостатокъ общій всѣмъ почти произведеніямъ венец. мастеровъ,—отсутствіе строгой связи между побочными отношеніями и главнымъ дѣйствіемъ, и строгаго расположенія группъ: впрочемъ качество это въ ту пору постепенно утрачивалось также въ римской школѣ.—Здѣсь кстати слѣдуетъ упомянуть о безчисленномъ множествѣ миѳологическихъ и аллегорическихъ картинъ коими Паоло Веронезе въ послѣдніе годы своей жизни украсилъ преимущественно стѣны и потолки дожескаго дворца. Если, несмотря на многія хорошія отдѣльности въ этихъ изображеніяхъ мы не находимъ ни высокой красоты формъ, ни чистоты чувства въ обдѣлкѣ нагого тѣла, свойственныхъ Тиціановымъ фигурамъ, мы не должны забывать, что отчасти вину тому были сами заказчики этихъ картинъ, требовавшіе вездѣ аллегоріи соотвѣтственно понятіямъ того времени, и такимъ образомъ заставлявшіе художниковъ вдаваться въ натурализмъ для освѣженія своихъ произведеній. При всемъ томъ, кромѣ извѣстнаго Похищенія Европы въ Антиколлегіи, еще другая картина, Венеція увѣнчаемая Славою, на потолкѣ зала большаго совѣта, такого рода композиція, при видѣ которой зритель какъ будто находится подъ обаяніемъ торжественной музыки.

Но самую громкую славу Веронезе пріобрѣлъ главнымъ образомъ обширными по большой части, изображеніями праздничныхъ пировъ. Извѣстнѣйшая изъ такого рода картинъ Бракъ въ Канѣ галилейской, находившаяся прежде въ трапезѣ ц. с. Джіорджіо маджіоре, нынѣ въ Луврѣ: длина ея 30, вышина 20 футовъ. Представленъ блестящій дворъ окруженный великолѣпною колоннадою; столы у которыхъ сидятъ гости, расположены покоемъ; гости, лица коихъ какъ говорятъ, портреты современниковъ Веронезе, всѣ

одѣты въ пышные костюмы, такъ что лики Христа и Б. Матери у задняго края стола, незамѣчательные сами по себѣ, теряютъ все свое значеніе. На первомъ планѣ заняты слуги съ великолѣпными братинами; съ возвышенія окруженнаго балюстрадою, изъ оконныхъ ложъ и съ кровель дальнихъ домовъ смотрятъ толпы народа. Самая замѣчательная группа на этой картинѣ музыканты, расположившіеся посерединѣ вокругъ стола на первомъ планѣ, тоже отчасти портреты; Паоло Веронезе играетъ на віолончели, Тинторетто на инструментѣ въ этомъ же родѣ, сѣдой старецъ Тиціанъ въ пунцовомъ штофномъ одѣяніи, на контрабасѣ.—Другой экземпляръ этого же пресчета по меньшимъ размѣрамъ, и обилующій новыми, замысловатыми мотивами, находится въ миланской Брерѣ; третій въ дрезденск. галереѣ. — По величинѣ и богатству, хотя не по достоинству, къ Луврскому изображенію близко подходитъ, Пиръ у Левита, въ венец. академіи, (прежде въ трапезной ц. С. Джіованни э Паоло), подобная же громадная и блестящая композиція, въ которой дѣйствіе происходитъ подъ легкой аркадою, разтѣкающей цѣлое на три группы съ видомъ вдали на городъ. Главному дѣйствію съ ликомъ Спасителя здѣсь также дано второстепенное значеніе, и кромѣ того здѣсь примѣшиваются нѣкоторые забавные эпизоды, такъ напр. алебардщики, съ жадностью поглощающіе на лѣстницѣ свою порцію, между тѣмъ какъ домоправитель разговариваетъ съ пестромъ и пр.—Спаситель обѣдающій въ домѣ Симона Фарисея и Магдалина обливающая слезами Его ноги, въ луврск. галереѣ, почти такаяже громадная картина но проще по композиціи чѣмъ другія подобныя произведенія, и замѣчательна по прекрасному характеру головъ и въ особенности весьма достойному лику Христа. Другой экземпляръ въ Миланской Брерѣ, третій во дворцѣ Марчелло Дураццо въ Генуѣ, (въ настоящее время можетъ быть въ тамошнемъ публичномъ собраніи).—Часто встрѣчается изобр. Вечери въ Эммаусѣ, мж. пр. въ Луврѣ и въ дрезд. галереѣ. Послѣ смерти Веронезе преемники его, но его рисункамъ также стали писать большія изобр. пиршествъ, но эти вещи лишены той полноты жизни которая составляетъ основу оригинальныхъ работъ этого мастера. Въ венец. академіи можно видѣть довольно безжизненную картину въ этомъ родѣ. Пиръ въ домѣ фарисея *).

Въ заключеніе замѣтимъ что нѣкоторые по ихъ сожалѣнію рѣдкіе, портреты Паоло отличаются высокимъ достоинствомъ.

Ученики его и соревнователи его манеръ ему значительно уступаютъ. Сюда преимущественно относятся сынъ его Карло Каліари, и Батиста Дзелотти. Въ берл. музеѣ есть большое Снятіе работы перваго, немного уступающее подобнаго рода картинамъ Веронезе; другому, въ настоящее время приписываютъ картину слѣдующую за произв. молодости Веронезе и упомянутую выше (стр. 478).

§ 213. Если такимъ образомъ своеобразное направленіе Павла Веронезе вытекало изъ свойственнаго венецiянской школѣ начала, т. е. подражанія природѣ, то весьма естественно что этотъ мастеръ также художественно обдѣ-

*) О историческихъ фрескахъ, исполненныхъ Паоломъ Веронезе сообща съ своими учениками во дворцѣ Каттайо близъ Падуа, мы не имѣемъ положительныхъ свѣдѣній

лывалъ картины обыкновенной природы, и что онъ обратилъ также вниманіе на такъ-называемый—жанръ. Этимъ родомъ живописи онъ занимался въ школѣ Бассаніевъ, основателемъ и главою которой былъ Джакомо да Понте, по родному городу прозванный Бассано, (1510 1592). Джакомо Бассано, изучивъ въ Венеціи произведенія Тиціана и Бонифація, первоначально усвоилъ себѣ направленіе этихъ мастеровъ. Въ послѣдствіи онъ возвратился на родину, въ свой простой уѣздный городокъ, окрестности котораго впервые понятнымъ ему внушили идеи къ его своеобразнымъ композиціямъ. Онъ избиралъ себѣ сюжеты, въ которыхъ съ полною свободою могъ помѣстить пейзажи и хижины, крестьянъ и простолюдиновъ, стада, утварь обыкновенной жизни и т. д. Подобныя картины онъ оживлялъ или событіями изъ св. Писанія и миѳологіи *), или, не прибѣгая къ исторіи, то представлялъ простыя сцены сельской дѣятельности, рынки съ продажею скота и мѣдной утвари и пр. или же наконецъ, представлялъ дворы съ животными, земледѣльческимъ орудіемъ, кухонною утварью,—словомъ картины полнаго домашняго затишья, безъ всякихъ человѣческихъ фигуръ. Эти картины вообще не отличаются большимъ разнообразіемъ изобрѣтательности, достаточно видѣть нѣсколько ихъ, чтобы имѣть приблизительное понятіе о всѣхъ подобныхъ произведеніяхъ разбросанныхъ по разнымъ галереямъ. Лица изображенныхъ фигуръ также вообще одни и тѣже, такъ напр. одну изъ дочерей своихъ онъ изобразилъ, то царицею Савскою, то Магдалиною, то крестьянкою несущею въ курятникъ куръ. Картины этого мастера и его учениковъ отличются въ особенности тѣмъ, что ноги фигуръ намѣренно скрадены, преимущественно заслоняющими ихъ стадами и утварью, (старыми горшками, котлами и т. п.) Впрочемъ, въ картинахъ Бассано еще въ незначительной степени проглядываютъ и юморъ и задушевный характеръ, придающіе особенную прелесть писчему роду жанровъ, такъ напр. «Семейный концертъ» въ Уффиціяхъ, вообще очень хорошая картина, однако слишкомъ строга по отношенію къ стилю и формамъ. Бассано довольствуется дюжимъ и смѣлымъ воспроизведеніемъ ближайшихъ предметовъ, которые онъ однако нерѣдко умѣетъ замысловато сгруппировать и согласовать съ роскошнымъ, фантастически освѣщеннымъ пейзажемъ, но въ особенности съ привлекательною игрою свѣта и красокъ. Краски, ихъ что придаетъ его картинамъ главную прелесть, краски его блестятъ чуднымъ огнемъ, какъ будто драгоцѣнные камни, и преимущественно зеленые цвѣта, которые у него горятъ какимъ-то особеннымъ огнемъ. Свѣтлыя мѣста на его картинахъ какъ то рѣзко и смѣло набросаны на предметы, и по большой части на одно только выдающіяся части фигуръ, плечи, колѣни, локти и пр. Въ соотвѣтствіе этому, техническое исполненіе у него также отличается особенною, умною манерою, которую можно сравнить съ Рембрантовскою, и производящею вблизи впечатлѣніе безпорядочно набросанныхъ мазокъ, но съ нѣкотораго разсто-

*) Нѣкоторыя изъ композицій Джакопа Бассано не лишены извѣстнаго достоинства, такъ напр. Добрый самаритянинъ, въ собраніи г. Рожерса. Въ числѣ самыхъ лучшихъ его произведеній мы назовемъ с. Мартина раздѣляющаго свой плащъ съ нищимъ, и Крещеніе с. Луциллы: первая картина находится въ ратушѣ, послѣдняя въ церкви с. Валентина въ Бассано.—(Пр. англ. изд.)

янія представляющею всю обаятельную силу его колорита. Не удивительно что вообще къ самымъ лучшимъ произведеніямъ этого мастера также принадлежатъ портреты.

Голова старика въ берл. музеѣ и портретъ разряженной старухи въ неапол. студіяхъ сдѣлали бы честь Тинторетто. Существуетъ впрочемъ также нѣсколько духовныхъ картинъ его руки, въ которыхъ этотъ художникъ выказываетъ больше достоинства, и фигуры отличаются лучшими и болѣе благородными формами, такъ мж. пр. Плачъ святыхъ женъ, въ виллѣ Чизвикъ близъ Лондона; Несеніе Креста въ Голькгамской галереѣ въ (Норфолькширѣ); Христосъ на Крестѣ, въ берл. музеѣ и пр. —Но гораздо многочисленнѣе упомянутые жанры, по большой части кабинетныя картины всякой величины, образчики которыхъ непремѣнно можно встрѣтить въ каждой, по крайней мѣрѣ италіянской галереѣ. Однако не всѣ подобнаго рода вещи написаны собственною его рукою; онъ у себя завелъ фабрику этихъ картинъ, и ему помогали четыре его сына изучившіе его манеру. Изъ нихъ двое, Франческо и Леандро Бассано, отличились также самобытными произведеніями, преимущ. духовнаго содержанія, однако вообще ничего не произвели особенно замѣчательнаго. Одно изъ лучшихъ оригинальныхъ произведеній Франческа находится въ числѣ изображеній на потолкѣ дожескаго дворца въ Венеціи, въ залѣ выборовъ (sala dello scrutinio), въ немъ представлено взятіе Падуи въ ночную пору; не безъ достоинства также мж. пр. Вознесеніе написанное имъ надъ главнымъ престоломъ въ ц. с. Луиджи де' Франчези въ Римѣ. Работы Леандра, большое изобр. Св. Троицы въ ц. с. Джіованни э Паоло въ Венеціи; потомъ Воскресеніе Лазаря, въ академіи, и повтореніе съ него въ неап. студіяхъ; въ этихъ картинахъ фигуры нѣсколько однообразно скучены одна на другую, но вообще прекрасно написаны и исполнены выраженія. Удивленіе отражающееся на лицахъ относится не къ Христу но къ Лазарю, обстоятельство на которое считаемъ нужнымъ указать, такъ какъ подобную черту мы встрѣчаемъ также на многихъ другихъ картинахъ этихъ позднѣйшихъ венеціянскихъ художниковъ. Благодаря пріобрѣтенному техническому навыку, и самонадѣянно полагаясь на неистощимую силу натурализма, эти художники наконецъ мало по малу разучились чувствовать и передавать высшія и духовныя отношенія въ изображаемыхъ ими предметахъ.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ.

Упадокъ искусства и общее стремленіе къ манерности.

§ 214. Самый блестящій періодъ италіянскаго искусства, совпадающій съ жизнью Рафаэля, былъ результатомъ безчисленныхъ и весьма разнородныхъ, внутреннихъ и внѣшнихъ причинъ. Описать распаденіе его, и быстрое разло-

женіе этого высокаго процвѣтанія искусства, составило бы обширную историческую задачу, вмѣсто которой мы принуждены ограничиться здѣсь самыми необходимыми указаніями.

По отношенію къ срединѣ XVI вѣка можно только до извѣстной степени допустить непосредственное вліяніе великихъ историческихъ событій напр. реформаціи, могущества Испаніи и пр. (какъ нами выше было указано по поводу Венеціи); эти и подобныя вліянія главнымъ образомъ отразились на искусствѣ лишь въ позднѣйшій періодъ, именно въ началѣ XVII вѣка. Средній уровень образованія въ 1550 г., во многомъ уже не походилъ на эпоху въ которой жилъ Рафаэль, тѣмъ не менѣе, ни задачи искусства, ни потребность художественныхъ произведеній положительно не измѣнились, а послѣдняя, относительно количества даже увеличилась. Обратимся же теперь къ неизмѣннымъ внутреннимъ условіямъ всего живущаго, къ началу, процвѣтанію и упадку, этимъ тремъ фазисамъ которыя должна пройти каждая эпоха искусства. Въ разсматриваемой нами эпохѣ, внутренній упадокъ обнаруживается въ сильно возрастающей степени еще съ 1530 г., такъ что бо̀льшая часть учениковъ великихъ живописцевъ, и даже многія изъ позднѣйшихъ произведеній послѣднихъ отмѣчены его вліяніемъ. Въ слѣдующемъ мы представимъ краткій обзоръ общихъ признаковъ упадка замѣтныхъ еще въ школахъ великихъ мастеровъ, и если мы только теперь упоминаемъ о нѣкоторыхъ художникахъ особенно прославившихся манерностью, изъ этого не слѣдуетъ заключить что произведенія ихъ были хуже, чѣмъ многія работы Джіуліо Романо и прямыхъ учениковъ Микельанджело.

Упадокъ искусства тѣсно связанъ съ громаднымъ успѣхомъ Рафаэлевой эпохи. Сознавали, что въ искусствѣ достигнута была одна изъ самыхъ высокихъ ступеней; все теперь стремилось къ тому, чтобы удержать, а если возможно, даже превзойти—впечатлѣніе остававшееся отъ великихъ произведеній искусства, и которому, казалось, ихъ творцы обязаны были своею всемірною славою. Однако, забывали при этомъ, что начало всего великаго въ искусствѣ коренится въ таинственномъ согласіи между личностью художника и его предметомъ, и въ его сознаніи, что собственными силами въ отдѣльности онъ выработалъ все необходимое. Теперь-то стали подражать внѣшности картинъ, эфектности ихъ и манерѣ, сперва робко, но потомъ смѣлѣе, пока наконецъ не дошли до крайне одичалаго стиля. Оставляемо было въ сторонѣ лишь то, чему нельзя было подражать, т. е. глубокая, поэтическая идея; полная благородства и гармоніи концепція, и постановка обусловливаемая высшими законами изящнаго. Многіе изъ художниковъ относящихся сюда, живя пятьдесятъ лѣтъ раньше, могли бы создать замѣчательныя вещи, а теперь они терялись въ пошлой манерности, утративъ чувство мѣры и красоты, которое еще въ началѣ XVI вѣка внушало великія творенія художникамъ одареннымъ даже посредственнымъ талантомъ. Между тѣмъ, когда

---

*) Превосходную статью Waagen Engl II., стр. 10 и сл. въ которой этотъ писатель разбираетъ изменившееся отношеніе живописи къ духовнымъ интересамъ того вѣка, скорѣе слѣдуетъ отнести къ странамъ находящимся по сю-сторону альпъ, такъ какъ въ нихъ именно искусство, въ качествѣ образовательнаго элемента, въ общемъ должно было уступить мѣсто передачѣ мыслей посредствомъ письма.

требовалось непосредственной вѣрности природѣ, какъ напримѣръ въ портретахъ, произведенія ихъ часто отличаются замѣчательными достоинствами.

Другую причину упадка искусства слѣдуетъ искать въ измѣнившемся взглядѣ заказчиковъ, и происшедшей оттого перемѣнѣ во внѣшнемъ положеніи художниковъ. Вельможи и корпораціи, духовные и свѣтскіе высшіе чины, избалованные величественными и монументальными твореніями Рафаэлевой эпохи, съ жадностью пріобрѣтали многочисленныя произведенія искусства высшаго разряда, и вскорѣ страсть эта стала сословною прихотью. Къ этому присоединялось желаніе какъ можно скорѣе увидѣть осуществленіе заказываемыхъ работъ, и притомъ безъ особенныхъ денежныхъ затратъ, а такъ какъ въ отношеніи къ историческимъ и аллегорическимъ изображеніямъ главнымъ образомъ довольствовались вещественною ихъ стороною, не обращая вниманія на высшее и вѣчное начало, то художникъ, обладавшій легкостью исполненія и набившій руку, обыкновенно долженъ былъ имѣть верхъ надъ болѣе мыслящимъ и серіознымъ соперникомъ. Прискорбно видѣть какое губительное вліяніе съ этой поры стали имѣть другъ на друга художникъ и заказчикъ; первый становится послужливымъ и интересантомъ, второй своенравнымъ господиномъ. *) Громадивѣйшія предпріятія выполняются теперь въ короткое время: «мы пишемъ», говоритъ Вазари,—«по шести «картинъ въ годъ, тогда какъ прежнимъ мастерамъ, для одной только кар«тины нужны были шесть лѣтъ»; а какихъ громадныхъ размѣровъ были картины на которыя намекаетъ этотъ писатель, объ этомъ мы можемъ судить по работамъ въ Зала реджіа въ Ватиканѣ, и большомъ залѣ во флорентійскомъ дворцѣ. Вслѣдъ за этимъ Вазари наивно прибавляетъ: «и не«смотря на то, картины эти несравненно болѣе закончены, чѣмъ произведенія «замѣчательнѣйшихъ мастеровъ прежнихъ школъ». (Предисловіе къ третьей части его жизнеописаній). Въ своихъ письмахъ этотъ авторъ говоритъ о себѣ, что когда онъ писалъ морскую битву при Лепантѣ онъ давалъ полную волю рукамъ, какъ будто онъ самъ участвовалъ въ рукопашной схваткѣ съ турками. (Gaye, Carteggi III. стр. 315); онъ-де самъ съ каждымъ днемъ все болѣе сознаетъ въ себѣ таланть, дарованный ему отъ Бога, и чѣмъ большею рысью (такъ) у него идетъ работа, тѣмъ легче и бойчѣе спорится дѣло (стр. 363) и пр. Такъ разсуждало большинство любимыхъ публикою художниковъ того времени, и если при всемъ томъ, въ ихъ наскоро написанныхъ картинахъ, возникавшихъ нерѣдко по ничтожной, минутной прихоти, подъ часъ мы находимъ замѣчательныя достоинства, то это служитъ лишь вящимъ доказательствомъ величія предъидущаго періода искусства. Порча, обхватившая монументальную живопись, должна была неминуемо отразиться также на произведеніяхъ станковой живописи и послѣдніе дѣйствительно часто производятъ непріятное впечатлѣніе, благодаря сочетанію тщательной внѣшней отдѣлки съ внутреннею пустотою содержанія; въ рѣдкихъ случаяхъ однако счастливый возвратъ къ естественности придаетъ этимъ работамъ нѣкоторое значеніе.

Въ настоящемъ отдѣлѣ исторіи искусства, распредѣленіе по школамъ

*) Ср. Rumohr, Ital. Forsch. II. 416 и сл. III. 144 и сл.

довольно затруднительно по причинѣ общей безхарактерности стиля, въ сущности напоминающаго еще манеру не-то Рафаэлевскую, не-то Микельанджеловскую. Престарѣлый Буонаротти жилъ еще долго въ это время упадка, и на сколько онъ отчасти самъ одобрялъ это вырожденіе искусства, того можетъ быть не зналъ даже самъ Георгій Вазари.

§ 215. Желая быть справедливымъ по отношенію къ художникамъ упоминаемымъ нами ниже, мы должны бросить взглядъ назадъ на судьбу описанныхъ выше уже школъ. Наименѣе посчастливилось остаткамъ старобытныхъ, малоразвитыхъ школъ, которыхъ только налетомъ коснулось вліяніе великихъ мастеровъ, какъ напр. позднѣйшимъ Перуджиновымъ послѣдователямъ, Альфанія'мъ, Адоне Доні'ямъ и пр., произведенія коихъ подчасъ кажутся жалкими, своею наивной неумѣлостью и величавостью на новый манеръ. На одной линіи съ ними стоятъ Нидерландцы римской школы, помощію внѣшнихъ средствъ съумѣвшіе вообще лучше справиться съ изображеніемъ, чѣмъ предъидущіе художники. За тѣмъ слѣдуютъ послѣдніе изъ подражателей Леонарда въ Миланѣ: Ланини, Ломаццо, Фриджино и м. др. державшіе себя хотя и въ болѣе скромныхъ предѣлахъ чѣмъ Микельанджеловы ученики, но работы которыхъ оттого нисколько не стали привлекательнѣе. Крайнею одичалостью отличаются потомъ школы Рафаэлевыхъ учениковъ, преимущественно школа Джіуліо Романо, а еще въ большей степени генуэзская школа Перина дель Вага вмѣстѣ съ отраслью первоупомянутой школы при французск. дворѣ. Одинъ только Полидоро нашелъ себѣ спасеніе въ дикомъ натурализмѣ, скрывавшемъ въ себѣ однако зародышъ будущности, по крайней мѣрѣ по отношенію къ Неаполю. Ученики Корреджіо, не говоря о послѣднихъ отросткахъ Феррарской и другихъ школъ, прославились своею манерностью. Въ виду всего этого, венеціянская школа, съ Павломъ Веронезе, и лучшими произведеніями его современниковъ, какъ будто снова поюнѣла. Съ этимъ и позднѣйшимъ временемъ совпадаетъ дѣятельность художниковъ, къ разбору которыхъ мы теперь приступаемъ.

У флорентинцевъ, подражать Микельанджело считалось главной задачею. Величіе этого мастера внушало общее удивленіе, но чтобы понимать могучій его духъ, для этого нужно болѣе чѣмъ быть способнымъ копировщикамъ. Между тѣмъ во Флоренціи находятся почти только скульптурныя произведенія Микельанджело, притомъ по большой части такія, въ которыхъ уже проглядываетъ извѣстная манерность. По этимъ произведеніямъ образовались флорентинцы, старавшіеся изучить игру мускуловъ обусловливаемую сильнымъ движеніемъ, не обладавъ притомъ требуемою для подобнаго труда теоретическою подготовкою. Такимъ образомъ они впали въ разныя заблужденія, представляли напр. углубленія на мускулахъ тамъ, гдѣ ихъ не бываетъ, или придавали имъ одинаковый видъ въ движеніи какъ и въ покоѣ, и на фигурахъ съ могучими, какъ и съ нѣжными формами, и т. д. Довольствуясь такою мнимою величавостью стиля, они объ остальномъ мало заботились. Многія картины этихъ художниковъ представляютъ кучу фигуръ стоящихъ другъ надъ другомъ неизвѣстно на какой плоскости; ничего не выражающія, полунагія фигуры въ академическихъ позахъ и т. п. Вялый колоритъ, спѣш-

ная и жидкая пастилка, и недостаточная моделировка заступили мѣсто прежняго энергическаго исполненія. Значительнѣйшіе изъ этихъ художниковъ слѣдующіе:

Джіорджіо Вазари изъ Ареццо (1512—1574). Многосторонній художникъ, историческій живописецъ и архитекторъ; онъ завѣдывалъ различными постройками и управлялъ работами по украшенію ихъ. Флоренція, Ареццо, Римъ и Неаполь богаты произведеніями его бойкой руки. Въ Римѣ онъ принималъ главное участіе въ украшеніи упомянутой нами уже Залы рездка въ Ватиканѣ, въ которой въ прежнія времена папы принимали иностранныхъ пословъ. Какъ нѣкогда въ Станціахъ этого же дворца, такъ теперь въ этомъ залѣ, изобразили между прочимъ торжество церкви, вирочемъ не въ замысловатыхъ и символическихъ картинахъ и намекахъ, но въ сценахъ непосредственной, тяжелой дѣйствительности: въ изображеніяхъ битвъ и церемоній. Оставляя въ сторонѣ многочисленныя и непривлекательныя колоссальныя картины этого мастера, приведемъ превосходный, написанный имъ портретъ Лоренцо де'Медичи въ галереѣ Уффиціи во Флоренціи, и существующій во многихъ экземплярахъ портретъ Косьмы I, (между прочимъ въ берл. музеѣ). Но величайшею и неувядаемою заслугою Вазари была его литературная дѣятельность. Составленные имъ жизнеописанія художниковъ, (Vite de'piùeccelenti pittori, scultori ed architetti). и изданныя въ первый разъ въ 1550 г., потомъ вторымъ и дополненнымъ изданіемъ въ 1568 г., первое значительное сочиненіе о новѣйшей исторіи искусства, безъ котораго всѣ наши свѣдѣнія о ходѣ развитія школъ и отдѣльныхъ мастеровъ былибы скудны и отрывочны. Многочисленные недосмотры, и въ особенности хронологическія неточности требуютъ дѣйствительно строгой критики, но въ цѣломъ, этотъ трудъ, какъ первое обширное изслѣдованіе въ этомъ родѣ заслуживаетъ потому уже вѣроятія, что по большой части все разсказанное въ немъ основано на устномъ преданіи, и многочисленныхъ, собранныхъ отовсюду отдѣльныхъ свѣдѣніяхъ. Къ этому надо прибавить совершенное безпристрастіе, *) достойное въ особенности высочайшей похвалы въ художникѣ жившемъ во время разгара различныхъ направленій, и бывшемъ ученикомъ самого положительнаго изъ живописцевъ. Потомъ, благодаря самому способу изложенія этого сочиненія, исторія искусства вновые стала пріятнымъ для публики чтеніемъ, и значительно подвинула изученіе этого предмета. Разсказы Вазари часто запечатлѣны необыкновенной красотою и наглядностью, а анекдоты его истинный кладъ для исторіи нравовъ.

Франческо де'Росси, прозванный Сальвіати по его покровителямъ. Другъ Вазари и довольно сродственный ему по художественной дѣятельности.

Анджіоло Бронзино. Также близкій другъ Вазари. Въ историческихъ картинахъ онъ подражалъ Микельанджело, а въ портретахъ Понтормо, съ которымъ часто имѣетъ большое сходство; но временами выставляетъ хорошія качества въ художникахъ, даже такихъ, въ которымъ онъ лично не былъ расположенъ.

---

*) Единственное рѣзкое исключеніе относительно жизнеописанія Содомы, указано было нами уже выше. Кромѣ этого случая Вазари по возможности выставляетъ хорошія качества въ художникахъ, даже такихъ, въ которымъ онъ лично не былъ расположенъ.

Изображеніе сошествія І. Христа въ адъ, въ Уффиціяхъ, тщательно написанное и не очень манерное, но холодное произведеніе. Въ берл. музеѣ находится большой семейный портретъ, картина хорошая въ отдѣльности, но съ натянутымъ расположеніемъ фигуръ; потомъ портретъ Бianки Каппелло и пр.

Алессандро Аллори. Племянникъ и ученикъ предыдущаго. Художникъ не особенно значительный, за исключеніемъ немногихъ тонкихъ и тщательно выдержанныхъ портретовъ.

Санти Тити. Также ученикъ Бронзино. Въ отдѣльности съ меньшею манерностью.

Батиста Нальдини; Бернардино Барбачелли; но прозв. Поччетти и мн. др.— Къ лучшимъ произведеніямъ этой школы примкнули впослѣдствіи работы позднѣйшихъ флорентійскихъ живописцевъ.

Всеобщая манерная порча не коснулась въ равной степени Сіэнцевъ; такъ между прочимъ въ особенности Арканджіоло Салимбени, Франческо Ванни, Доменико Манетти и др., среди этой поры вырожденія, еще обличаютъ много хорошаго и здравую стойкость въ подражаніи природѣ, хотя съ другой стороны они не достигаютъ уже наивности прежнихъ мастеровъ.

Однимъ изъ самыхъ мыслящихъ приверженцевъ и подражателей Микельанджело былъ Марко да Пино или Марко да Сіэна, работавшій въ Неаполѣ. Въ этомъ городѣ много картинъ его руки, отличающіяся отчасти хотя значительною манерностью и безхарактерностью, но подъ часъ очень дѣльныя и подуманныя.

Но самое крайнее вырожденіе искусства мы находимъ въ Римѣ, въ такомъ именно мѣстѣ, гдѣ сконцлось громаднѣйшее количество самыхъ совершеннѣйшихъ образцовыхъ произведеній. Что въ этомъ городѣ сдѣлано было въ пользу искусства къ концу XVI вѣка заслуживаетъ мало вниманія, а съ 1570 по 1600 годъ, все какъ будто даже сложилось чтобы привести искусство на край гибели. Папы Григорій XIII и преемники его хотя и много давали работы и архитекторамъ и живописцамъ, но для нихъ то только имѣло цѣну, что быстро выполнялось; искусство пошло до такого упиженія, что стало вполнѣ механическимъ ремесломъ.

Замѣчательнѣйшіе изъ художниковъ того времени слѣдующіе: Джироламо Сицціанте да Сермонета, обнаруживающій стремленіе удержаться въ стилѣ Рафаэлевой школы. Отличная картина этого художника, изображающая Піэтэ, (т. е. умершаго Спасителя, оплакиваемаго своими приближенными), хранится въ галереѣ графа А. Рачинскаго въ Берлинѣ. Поклоненіе пастырей, его руки въ п. С. Maria della Паче въ Римѣ, произведеніе весьма отрадное по тому вѣку, какъ въ отношеніи къ выраженію и колориту, такъ и по живописной постановкѣ предмета. Фрески написанныя имъ въ часовнѣ Ремигія, въ п. С. Луиджи де'Франчези, напротивъ, носятъ уже сильный манерный отпечатокъ.

Работы Маскуале Катти да Джези, Мученичество с. Лаврентія, надъ главнымъ престоломъ ц. С. Лоренцо ин Панисперна въ Римѣ; дѣльный рисунокъ этого образа обличаетъ одного изъ лучшихъ преемниковъ Микельанджело.

Таддео и Федериго Цуккаро. Картины того и другаго, по большой части очень безхарактерны и пошлы, и противной, облизанной отдѣлки. Между тѣмъ, у обоихъ также замѣчательное оригинальное дарованіе, выказывающееся въ особенности въ портретныхъ изображеніяхъ, въ которыхъ имъ приходилось ближе держаться природы. Это преимущественно видно по историческимъ картинамъ, находящимся въ дворцѣ Капаролё [*]). (Превосходный портретъ пожилаго мужчины съ двумя собаками во дворцѣ Питти). Федериго между прочимъ расписалъ куполъ флорентинскаго собора; тамъ изображены слишкомъ 300 фигуръ, нѣкоторыя изъ нихъ чрезвычайно колоссальныхъ размѣровъ. Сатирическое стихотвореніе, бывшее въ то время въ ходу, оканчивается слѣдующими словами:

«Бѣдная Флоренція! она не перестанетъ тужить,
«Пока снова не забѣлитъ ея купола.»

Однако этого не случилось.— Федериго между прочимъ также былъ писатель и новидимому старался соперничать съ Вазари. Онъ написалъ теоретическое сочиненіе объ искусствѣ, переполненное схоластическими тонкостями, и въ которомъ между прочимъ философія и филосовствованіе названы: — «метафорически аллегорическимъ рисованіемъ,» и пр. Столь же пусты и напыщенны какъ эти выраженія, также по большой части картины обоихъ художниковъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ однако у нихъ прорывается съ поразительною силою оригинальный талантъ. Такъ между прочимъ чрезвычайно эффектна картина Федериго, Умершій Спаситель среди плачущихъ ангеловъ въ дворцѣ Боргезе въ Римѣ — Агостино Чіампелли, родомъ флорентинецъ и ученикъ Санти Тити заслуживаетъ также вниманія по прелестному изображенію сонма ангеловъ съ обѣтными приношеніями, написанному имъ на стѣнѣ клиросной ниши въ ц. С. Маріи ин'Трастевере, и по двумъ картинамъ въ ц. С. Пуденціаны въ Римѣ, въ которыхъ изображены святыя жены отирающія послѣдній долгъ останкамъ мучениковъ. Несмотря на значительную манерность, въ этихъ картинахъ нельзя отрицать чувства простой красоты и выразительности.

Значительнѣе упомянутыхъ художниковъ, Джіузеппе Чесари, илъ Кавальіере д'Арпино, процвѣтавшій впрочемъ преимущественно въ началѣ XVII вѣка. Въ его картинахъ безпокоящая манерность покрайней мѣрѣ нѣсколько смягчена, и онѣ отличаются главнымъ образомъ здравымъ и яснымъ колоритомъ. (Къ лучшимъ его работамъ принадлежатъ фрески на потолкѣ въ клиросѣ с. Сильвестро а Монте Кавалло въ Римѣ). Онъ образовалъ обширную школу, помощію которой господствовалъ надъ римскимъ искусствомъ и составлялъ рѣшительную оппозицію противъ другихъ мастеровъ, въ особенности противъ школы Караччіевъ, (о которыхъ говорено будетъ въ слѣдующемъ).

Противъ этого упадка искусства произвелъ въ нѣкоторомъ родѣ реакцію Федериго Бароччіо изъ Урбино, род. 1528, ум. 1612, бывшій перво-

*) Illustri fatti Farnesiani coloriti nel Real Palazzo di Caprarola dai fratelli Taddeo, Federigo e Ottaviano Zuccari dis. et inc. da G. G. de Prenner. Roma 1748.

начально ученикомъ Баттиста Франко; художникъ старавшійся менѣе поверхностно слѣдовать образцамъ великихъ мастеровъ, и преимущественно Корреджія, такъ что его можно ставить на одну линію съ Пармеджіанино. Картины его не отличаются особенно глубокимъ содержаніемъ, ни истинною силою; композиціи его подъ часъ запечатлѣны непріятною неестественностью, и пріторнымъ выраженіемъ; колоритъ хотя часто очень нѣженъ и глубокъ, но въ цѣлѣ тѣла напоминаетъ румяны. Между тѣмъ ему иногда удавалось изобразить сильно оживленную и энергическую страсть, или даже тихіе и идиллическіе сюжеты, которымъ онъ умѣлъ придавать высокую прелесть искусно расчитаннымъ освѣщеніемъ и свѣтотѣнью. Когда онъ работалъ въ ватиканѣ въ Римѣ, противники его покусились было его отравить, вслѣдствіе чего онъ рѣшился отправиться на родину и тамъ исполнить заданныя ему работы. Картины его, развезенныя по разнымъ мѣстамъ Италіи, вызвали многочисленныхъ подражателей. На одномъ изъ главныхъ его произведеній, колоссальномъ Снятіи съ Креста въ соборѣ въ Перуджіи, группа окружающая умершую безъ чувствъ Б. Матерь, не лишена величія; по отношенію къ техническому выполненію важнѣе изобр. Мадонны на облакахъ со с. Лучіею и с. Антоніемъ въ Луврѣ; Христосъ съ Магдалиною, въ галереѣ Корсини въ Римѣ, отличается перетѣ большею частью прочихъ его произведеній вѣрностью характера и наивностью выраженія; большой образъ Мадонны, заступницы бѣдныхъ, въ Уффиціяхъ, дѣльно написанная картина; менѣе замѣчательны его произведенія въ Ватиканѣ, въ галереѣ Боргезе въ Римѣ, и др. м.

Послѣдователями Бароччіо въ Римѣ были: Кристофоро Ронкалли, (иль Каваліере делле Помаранче), въ Римѣ находится много картинъ его руки, по большой части посредственныя работы, лучшія изъ нихъ можетъ быть, изображенія на куполѣ в. С. Пуденціаны; Джіованни Бальіоне и другіе художники въ Генуѣ и т. д.

Подобныя безъотрадныя явленія мы встрѣчаемъ и въ Болоньѣ, куда, какъ мы видѣли, Рафаэлевыми учениками и послѣдователями перенесенъ былъ стиль римской школы.

Проспero Фонтана, Лоренцо Саббатини, Ораціо Самматини, Бартоломмео Пассеротти, были извѣстные художники того времени, но произведенія ихъ также отмѣчены манерностью; впрочемъ одно очень хорошо написанное изобр. Мадонны со святыми его руки, можно видѣть въ берл. музеѣ.

Значительнѣе дочь Проспера, Лавинія Фонтана, ея работы носятъ дѣльный и здравый характеръ, и въ особенности между портретами ея встрѣчаются прекрасныя вещи.

Къ лучшимъ художникамъ принадлежатъ также Діонизіо Фіаммингo, собственно Дэнисъ Кальвартъ; нидерландецъ изъ Антверпена, получившій свое образованіе въ школѣ Проспера Фонтаны и у Лоренцо Саббатини. Художникъ хотя также не свободный отъ манерности но отличавшійся отъ предъидущихъ болѣе теплымъ колоритомъ, вѣроятно перенесеннымъ имъ съ собою изъ родины, и потомъ особенною чистотою и точностью отдѣлки. — Бартоломмео Чези, какъ и Лавинія Фонтана, художникъ достойный вниманія но болѣе тщательному изученію природы.

Въ заключеніе назовемъ еще Лука Лонги, державшагося преимущественно старобытной манеры свойственной школѣ Франчіи, но картины его, вмѣсто задушевнаго чувства этого мастера, по большой части отличаются выраженіемъ притворнаго благочестія. Главное его произведеніе, съ нѣкоторыми прекрасными головами, бракъ въ Канѣ Галилейскомъ, находящійся въ трапезѣ монастыря камальдулійскихъ монаховъ въ Равеннѣ.

Подобныя явленія повторялись также въ другихъ мѣстахъ, мы пропускаемъ ихъ, и приведемъ только въ числѣ генуэзцевъ, между которыми Перино дель Вага распространилъ римскій стиль, обоихъ братьевъ Андреа и Оттавіо Семинн, и потомъ въ особенности Лука Камбіазо, (Лукето да Дженова), работы котораго, несмотря на значительную манерность, тѣмъ не менѣе производятъ въ отдѣльности отрадное впечатлѣніе здравымъ и яснымъ подражаніемъ природѣ.—Одно Чадолюбіе (Caritas) съ тремя дѣтьми, въ берл. музеѣ, замѣчательно по прекрасной постановкѣ и выразительности.

Изъ числа художниковъ этого періода въ Неаполѣ, отличавшихся манерностью, слѣдуетъ исключить Симоне Пана младшаго, съумѣвшаго сохранить своеобразную и привлекательную простоту, и отличавшагося красотою и отчетливостью формъ. Самое значительное произведеніе его руки фрески въ клиросѣ церкви Монте Оливето въ Неаполѣ.

КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ.

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ.

ИСКУССТВО ПО-ЭТУ-СТОРОНУ АЛЬПЪ ВЪ XV СТОЛѢТІИ.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ЗАМѢЧАНІЕ.

§ 216. Какъ въ Италіи, такъ и на сѣверѣ, съ начала XV вѣка искусство стало стремиться къ реализму, къ изображенію явленій дѣйствительности. Посредствомъ выработки, доходившей до мельчайшихъ подробностей, оно старалось придать своимъ созданіямъ жизнь и самобытное значеніе, независѣвшее уже отъ внѣшнихъ, архитектоническихъ соображеній. Внѣшнія условія, при которыхъ совершился этотъ фактъ, на первый взглядъ повидимому были почти одинаковы на сѣверѣ какъ и на югѣ: т. е. одинаковыя духовныя отношенія съ ихъ зависимостью и уставами, существовали на сѣверѣ какъ и на югѣ; у отдѣльныхъ лицъ и цѣлыхъ корпорацій, мы встрѣчаемъ одинакую, живую потребность въ художественной обстановкѣ всего относящагося къ жизни, начиная съ образовъ на престолахъ, до игральныхъ картъ; также на югѣ какъ и на сѣверѣ, и въ особенности въ Германіи, мы видимъ самое отрадное приложеніе искусства къ ремесламъ.

Но на сѣверѣ, какъ уже было объяснено выше въ введеніи къ третьей книгѣ, развитіе искусства шло совершенно иными путями. Здѣсь художникъ какъ будто вращался въ магическомъ кругѣ изъ котораго онъ выйти не могъ. *) Въ отдѣльности, живопись въ продолженіи всего XV вѣка ничего

*) Недостаточное знакомство съ античными образцами, далеко не имѣло того значенія какъ обыкновенно полагаютъ. Мемлингъ также небылъ знакомъ съ антиками (?), а между тѣмъ онъ оставилъ по себѣ высокія произведенія, полныя свободы. Притомъ направленіе сѣвернаго искусства въ XV вѣкѣ даже не съумѣло бы ими воспользоваться надлежащимъ образомъ.

не создала превышавшаго произведенія фландрской школы, и даже въ самой этой школѣ, Іоаннъ ван Эйкъ въ нѣкоторомъ отношеніи составляетъ одиночное явленіе. Художественная практика, столь значительно обогащенная имъ, въ продолженіи долгаго времени пятилась назадъ, вмѣсто того чтобы итти впередъ, а между тѣмъ въ это время въ Италіи, одна за другою возникали школы выработавшія каждая самобытно новыя художественныя начала. Прежде всего и преимущественно насъ поражаетъ неравномѣрность этой выработки; съ одной стороны искусство стремится къ самой точной передачѣ природы, съ другой, въ самомъ необходимомъ, и касающемся человѣческаго организма, оно ходитъ въ потьмахъ. Возникаютъ великіе таланты, они заявляютъ себя изображеніями головъ полныхъ красоты и достоинства; композиціи ихъ обличаютъ глубокій смыслъ и богатое воображеніе; предметы окружающей ихъ природы они облекаютъ въ своеобразную поэзію и мѣткій юморъ;—но въ отношеніи къ изображенію живой дѣйствительности, и всего движущагося въ силу органическихъ законовъ, ни фландрская школа, ни образовавшіеся по ней нѣмецкіе художники XV вѣка, въ сущности не подвинулись далѣе ван Эйка, а бо́льшая часть изъ нихъ даже отстала отъ него. Человѣческій образъ есть и остается уставнымъ типомъ, лишеннымъ истиной жизненной силы; развѣ только руки да ноги пообдѣлываются тщательнѣе и ближе къ натурѣ, въ остальномъ талантъ художника весь сосредоточивается на выраженіи лица и фантастической обдѣлкѣ отдѣльностей. Но, что даже въ такихъ тѣсныхъ предѣлахъ возможно было создавать великія произведенія, тому мж. пр. примѣромъ служатъ работы Мартина Шёна, въ которыхъ зачатки высшей драматической оживленности, и глубокое пониманіе условій композиціи выступаютъ ярче, чѣмъ въ произведеніяхъ любаго изъ его фландрійскихъ современниковъ. Между тѣмъ, не ранѣе какъ въ исходѣ того вѣка, съ Дюрера и Гольбейна, и совершенно съ другой стороны чѣмъ при ван' Эйкахъ, начинаются болѣе успѣшныя попытки къ гармонической выработкѣ. Умы, какъ будто скованные дотолѣ, внезапно очнулись; изучаются формы человѣческаго тѣла; пріобрѣтается способность передать ихъ красоту и оживленность; постановка дѣлается свободнѣе и гармоничнѣе. Но въ порѣ самого полнаго развитія и одновременно съ борьбою за реформацію, наступаетъ сильный переворотъ въ духовныхъ интересахъ, увлекающій съ собою все что въ народѣ было высокаго и даровитаго, и отнимая такимъ образомъ у искусства самыя главныя его силы. Въ тоже время гуманистическое направленіе вѣка указывало художникамъ на Италію и на антики, и неожиданно вызвало стремленіе наверстать упущенное, вслѣдствіе чего произошелъ въ живописи внутренній разладъ, вполнѣ обнаружившій несвободное ея состояніе, и не послужившій къ истинному ея освобожденію. Со второй половины XVI вѣка исчезаютъ даже послѣднія личности, сколько нибудь прославившіяся въ нѣмецкой живописи, а тѣ которыя еще оставались въ нидерландахъ и въ другихъ мѣстахъ, имѣли лишь мѣстное значеніе, и по большой части находились въ зависимости отъ Италіи.

Въ отношеніи къ этому періоду, преданіе также представляетъ значительные пробѣлы, такъ что художественныя свѣдѣнія о XV вѣкѣ почти не идутъ въ сравненіе съ массою произведеній существующихъ до нынѣ. Нѣчто въ родѣ послѣдовательнаго преданія сохранилось только въ нидерландахъ, отно-

сительно же германіи, почти только немногія имена да числа. Во франціи нѣтъ исторіи искусства, нѣтъ даже самыхъ главныхъ памятниковъ, иконъ и фрескъ, тоже и въ Англіи. Свѣдѣнія о XVI вѣкѣ сохранились въ рукописяхъ въ архивахъ и литературныхъ произведеніяхъ того времени, но искусство очевидно не имѣло для писателей живого интереса; отношенія его къ образованію были совершенно иного свойства чѣмъ въ Италіи.

Мы ограничимся пока изслѣдованіемъ искусства въ XV вѣкѣ. Съ поразительною быстротою совершился переходъ отъ германскаго идеализма, къ весьма рѣзкому иногда и крутому реализму, въ которомъ однако постоянно проглядывалъ еще основный характеръ первоначальнаго идеалистическаго направленія, т. е. міръ духовныхъ построеній. Въ этой рѣзкой, даже крайне неживописной, и (если такъ можемъ выразиться),— филистерской, индивидуализаціи; въ этой старательной выдержкѣ всякаго рода побочностей, есть нѣчто соотвѣтствующее здравому разсудку и народному остроумію, которыми отличаются тогдашняя литература и поэзія. Въ этомъ отличительномъ свойствѣ можетъ быть даже таилось начало того направленія къ практическому и къ новизнѣ, которое въ это время и привело къ изобрѣтенію книгопечатанія. Но вмѣстѣ съ тѣмъ постоянно бокъ о бокъ идетъ фантастическое построеніе, придающее иногда необыкновенную прелесть произведеніямъ искусства, но съ другой стороны налагающее на нихъ печать произвольнаго и затѣйливаго. Эта фантастичность и была причиною младенческаго застоя обнаружившагося (за исключеніемъ фландріи), въ сѣверной живописи, и между прочимъ преимущественно во всемъ касающемся знанія перспективы. Благодаря именно этой особенности живопись находила художественные мотивы, и въ пестротѣ игрѣ цвѣтовъ, и въ предпочтительномъ выставленіи второстепенныхъ предметовъ, такъ что подъ конецъ она стала вполнѣ неразборчивою на пошлое и смѣшное. Подобное сочетаніе здраваго смысла съ затѣйливымъ воображеніемъ, найдется можетъ быть также въ тогдашнемъ поэтическомъ зодчествѣ, покрайней мѣрѣ, съ одной стороны мы видимъ что многое такого что прежде имѣло самобытное значеніе, (основанное на органическихъ и пластическихъ законахъ), теперь становится предметомъ рѣзкой, сухой и уставной игры линій; съ другой стороны мы видимъ обильно переплетающіяся украшенія, цѣлую растительность изъ камня, не довольствующейся уже,—согласно съ духомъ того вѣка—съ необходимыми условіями архитектуры, но заявляющія притязаніе на сходство съ дѣйствительными цвѣтами, съ жилками на нихъ, и листьями съ ихъ разнообразными очертаніями, и даже съ деревьями въ шероховатой корѣ.

Если послѣ всего мы спросимъ,—какими идеями управлялось тогдашнее искусство, нельзя будетъ отрицать, что уваженіе къ церкви еще удержало полное свое господство надъ умами, несмотря нато что послѣдняя уже подвергалась частымъ нападкамъ, и вслѣдствіе переворотовъ положеніе ея во многихъ отношеніяхъ уже измѣнилось *). Живопись содѣйствовала лучшими силами своими къ прославленію вновь ожившаго Богородичнаго культа и по-

*) Ср. въ особенности Ranke, нѣмецкая исторія во время реформаціи, Т. I. стр. 239 и сл.

читанія святыхъ заступниковъ; къ ней обращались за обѣтными образами до самаго начала реформаціи. Небыло ни одного достаточнаго семейства, ни одной корпораціи, не имѣвшихъ въ какой нибудь церкви надпрестольниковъ собственнаго иждивенія. Но если вглянемся, какимъ образомъ искусство теперь выполняло свою задачу, вездѣ мы встрѣтимъ самобытныя, чисто художественныя побужденія, нисколько неимѣющія въ виду религіозной цѣли предмета, и могущія служить вящимъ доказательствомъ освобожденія умовъ отъ господства церкви. Если въ послѣдній еще періодъ готическаго стиля, какъ мы видѣли (стр. 184 и сл.), искусство уже стало выходить изъ предѣловъ того что отъ него требовала церковь, то теперь уже во всей своей силѣ прорывается впередъ личный взглядъ художника. Черты и выраженіе лица, берутся имъ по усмотрѣнію съ дѣйствительности, а для всего остальнаго онъ находитъ сюжеты въ многообразномъ земномъ великолѣпіи или въ невинныхъ и нерѣдко даже разгульныхъ забавахъ, словомъ, въ безднѣ предметовъ производящихъ въ сложности иногда весьма пріятное впечатлѣніе фантастически настроеннаго міра, но съ другой стороны часто также совершенно заслоняющихъ собою высшее, духовное значеніе задачи. Замѣчательно что одновременно и параллельно съ этой фантастическою субъективностью развивается исторія церковныхъ легендъ; вмѣсто отвлеченной символики прежнихъ вѣковъ, теперь въ искусство вводятся преданія о родственникахъ І. Христа, о родителяхъ Пр. Дѣвы, о тибуртинской сивиллѣ и пр.

Но если при всемъ томъ ни одно изъ этихъ произведеній не оставляетъ въ зрителѣ такого высокаго, нравственнаго впечатлѣнія, какое на него производятъ лучшія творенія современнаго имъ италіянскаго искусства, начиная съ Мазаччіо и до Луки Синьіорелли, зато они доставляютъ обильную пищу наблюдателю. Головы и движенія часто запечатлѣны такимъ глубокимъ выраженіемъ, такою ясностью и нравственною чистотою, что при всѣхъ прочихъ недостаткахъ этихъ произведеній, нельзя отрицать ихъ всеобщаго, вѣчнаго значенія. И потомъ, кому же неотрадно погрузиться въ этотъ блестящій, сказочный міръ, въ которомъ все, начиная съ обиходныхъ вещей, до пейзажа съ сіяющею далью, представляетъ одно чудное сочетаніе дѣйствительности съ пестрою игривостью воображенія!

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Древнефландрская школа.

§ 217. Фландрская школа, въ главѣ которой стоятъ братья Губертъ и Іоаннъ Ван'Эйк' *), обозначаетъ начатокъ этого новаго направленія, и—

*) Dr. Waagen: Uber Hubert und Johann van Eyck. Breslau 1822. — (Ср. Passavant, Kunstr. etc. и Schnaase, niederl. Briefe во мн. м.) Кромѣ того нѣкоторыя за-

по отношенію къ преобладающему количеству своихъ произведеній,—она въ тоже время составляетъ противоположность направленію предъидущаго періода. Прежній порядокъ отдѣльной постановки цѣльныхъ фигуръ, и симметрическаго расположенія ихъ по грушамъ теперь оставляется, равно исчезаетъ также холодящій и блестящій позолоченный фонъ, дабы дать глазу возможность проникать въ глубокую даль, возможность, которою въ послѣдствіи воспользовались въ самыхъ широкихъ размѣрахъ. Весь міръ явленій, небо, земля, близкое и отдаленное, красивыя горы, зеленѣющіе луга, плодоносныя деревья, уютная укромна и убранство людскихъ жилищъ, разнообразная утварь и обиходный скарбъ, словомъ—все, отражается въ произведеніяхъ къ разбору которыхъ мы теперь приступаемъ. Подобная обстановка требуетъ человѣческія лица; они находятся къ ней въ прямомъ отношеніи, и только въ связи съ нею образуютъ одно цѣлое и получаютъ самобытное значеніе. Исполненіе свидѣтельствуетъ о самомъ любовномъ вниканіи во всѣ подробности, и въ этомъ отношеніи достигаетъ изумительной точности природѣ. Наша мысль никогда не будетъ въ состояніи вполнѣ обнять все это новое, и внезапно возникшее художественное творчество, составляющее дивное дополненіе къ трудамъ Мазаччіо. Но съ другой стороны, свѣдѣнія объ организмѣ человѣческаго тѣла и его движеніяхъ, пока еще довольно неудовлетворительны, и болѣе другихъ обладали этимъ знаніемъ сами основатели школы; въ моделировкѣ также не мало жесткоатости, а въ драпировкѣ только съ этихъ поръ начинаютъ проявляться угловатыя и рѣзкія изгибины, представляющія непріятную противоположность плавному складу на одѣяніяхъ предшествовавшаго періода; но всѣ эти недостатки исчезаютъ въ общей гармоніи цѣлаго, производимой наружно, удачнымъ сочетаніемъ яснаго и блестящаго цвѣтовъ и эффектнымъ освѣщеніемъ, и внутренно, задушевною и даже глубокомысленною концепціею; такъ что въ этихъ произведеніяхъ, земная жизнь при всей ограниченности ея обстановки, какъ будто представляется нашему взору въ какомъ-то просвѣтленіи. Лица изображаемыхъ фигуръ съ этихъ поръ принимаютъ болѣе индивидуальный и даже портретный отпечатокъ, и хотя не всегда отличаются красотою выраженія, но въ сущности не нарушаютъ гармоніи общаго впечатлѣнія, и даже необходимы среди этой просвѣтленной дѣйствительности. Для художественнаго выполненія всего этого, находились подъ рукою готовыя техническія средства благодаря изобрѣтенной, или усовершенствованной братьями ванъ Эйками, живописи масляными красками.—Процвѣтаніе и могущество тѣхъ которыхъ въ это время постигли во Фландріи города, привольная жизнь, любовь къ отечеству и всеобщее распространеніе здравыхъ религіозныхъ понятій, все это подготовило почву которая способна была обезпечить искусство. Согласно съ требованіемъ господствовавшимъ въ богатой торговой странѣ, картины отдѣлывались съ миніатюрною законченностью и крайнимъ великолѣпіемъ; роскошь и благочестіе шли рука-объ-руку. Съ другой стороны о фрескахъ по-

---

мѣчательныя статьи у Passavant Kunstbl. 1841. N 3 до 13 Beitrage zur Kenntniss der altniederl. Malerschulen von den Van Eycks bis auf Schoreel. Fortsetzung 1843. N 54 bis 63.—Nachtrage къ нимъ E. Forster, N 64 и 65.—Roth u. Gesch. der deut. und niederl. Malerei, Berlin 1843, томъ второй.

чти нечего говорить; надо полагать что лучшіе изъ живописцевъ всю свою жизнь посвящали исполненію станковыхъ картинъ и что портретная живопись, заявившая себя неожиданно произведеніями дивнаго совершенства, также вызывала многочисленные заказы.

Переходы отъ ранняго германскаго стиля къ этому новому направленію, мы указали выше (стр. 166), по поводу французско-нидерландскихъ миніатюръ, въ которыхъ уже въ значительной степени развито было изученіе природы, особенно относительно весьма законченныхъ ландшафтныхъ фоновъ. (Вообще, принимая во вниманіе чрезвычайно тонкое и изящное исполненіе картинъ братьевъ Ван Эйкъ, можно полагать что эти мастера образованіе свое получили въ школѣ миніатюристовъ). Но какъ бы то ни было, поворотъ къ новому совершился, относительно говоря, съ поразительною быстротою. Вообще, повороты въ историческомъ развитіи не идутъ постепеннымъ шагомъ но сильными порывами; въ настоящемъ случаѣ поворотъ долженъ былъ выразится съ большей силою и рѣшительностью, такъ какъ оба мастера вызвавшіе новое направленіе, принадлежатъ къ числу величайшихъ художниковъ всѣхъ временъ и въ добавокъ, съ истинно братскимъ единодушіемъ сообща трудились надъ главнѣйшими своими произведеніями.

По нѣкоторымъ частностямъ въ ихъ картинахъ видно, что они сами еще стояли на рубежѣ переходной поры, такъ на пр. мѣстами въ отдѣльныхъ фигурахъ еще удержался статуарно торжественный и важный характеръ прежняго стиля, и только въ унаслѣдованныхъ ими мотивахъ выказывается болѣе живая обдѣлка. Эти фигуры безъ сомнѣнія писаны старшимъ изъ братьевъ, Губертомъ, такъ какъ младшій, Іоаннъ, по видимому преимущественно стремился къ свободному подражанію природѣ. Именно эти фигуры и придаютъ общимъ работамъ обоихъ братьевъ тотъ высокій, великій характеръ, до котораго немогли возвысится ученики ихъ и послѣдователи. Но сверхъ того оказывается изъ способа изображенія нѣкоторыхъ побочныхъ предметовъ, что даже еще во времена Ван Эйковъ, и въ мѣстахъ гдѣ они жили, отнюдь не были оставляемы прежніе старинные изобразительные пріемы. *)

Губертъ Ван Эйк' родился около 1366 г. и ум. въ 1426 г., годъ рожденія Іоанна, приблизительно 1400, онъ умеръ въ 1445 г. Родиною обоихъ братьевъ считаютъ городъ Массейкъ, въ послѣдствіи они избрали себѣ мѣстомъ жительства городъ Брюгге, который въ ту пору достигъ вершины своего процвѣтанія. Іоаннъ былъ ученикомъ Губерта; отецъ ихъ, какъ полагаютъ также былъ живописецъ; равно и сестра ихъ, Маргарита, пользовалась извѣстностью какъ художница. Филиппъ добрый, принявшій въ качествѣ герцога бургундскаго и графа Фландрскаго бразды правленія въ 1419 г. сдѣлался покровителемъ Іоанна и его назначилъ къ себѣ въ каммеръюнкеры. Іоаннъ между пр. былъ посланъ Филиппомъ въ Португалію, чтобы списать портретъ съ обрученной съ послѣднимъ принцессы Елисаветы.

*) Такъ на пр. въ группѣ славословящихъ ангеловъ на картинѣ о которой будетъ говорено въ слѣдующемъ, а именно въ шитьѣ на облаченіи ближайшаго ангела, вставлены маленькія изображенія Мадонны съ млад. и І. Христа, исполненныя совершенно въ прежнемъ стилѣ. Въ этомъ же родѣ представлена большая золотая застежка съ рельефнымъ изобр. І. Христа сдерживающая облаченіе втораго ангела.

§ 218. Знаменитѣйшее произведеніе обоихъ братьевъ, большой напрестольникъ, написанный ими для церкви с. Іоанна въ Гентѣ, (нынѣ ц. с. Бавона), и оконченный ими 6 Мая 1432 г. *). Старшему брату Губерту, судя по сохранившейся надписи, принадлежитъ общій замыселъ этого произведенія, но онъ умеръ еще до окончанія работъ и погребенъ въ той же церкви; тамъ похоронена и сестра его Маргарита. Напрестольникъ этотъ состоялъ изъ нѣсколькихъ иконъ, составлявшихъ вмѣстѣ два большихъ складныхъ образа, одинъ надъ другимъ, каждый съ двойными створами по бокамъ, роспиманными по обѣимъ сторонамъ, наружной и внутренней. При закрытыхъ створахъ вверху видно было Благовѣщеніе,—обѣтованіе искупленія грѣшнаго рода; внизу, одноцвѣтныя, сѣрой краской, статуарные лики святыхъ покровителей собора, Іоанна Крестителя и Іоанна евангелиста. По сторонамъ ихъ, портреты колѣнопреклоненныхъ, бургомистра гентскаго Юдокуса Витеъ и жены его Елисаветы, пожертвовавшихъ иконъ написанъ былъ напрестольникъ. Когда открывали створы, (что впрочемъ только случалось въ праздничные дни), на верхнемъ серединомъ образѣ, состоявшемъ изъ трехъ фигуръ, виденъ былъ—ликъ Тріединаго Бога, Царя Неба и Земли и по сторонамъ Его, Пр. Дѣва и Предтеча; на створахъ непосредственно примыкавшихъ къ этому образу—ангелы, воздающіе хвалу Всевышнему пѣніемъ и духовною музыкою, а на крайнихъ доскахъ, съ одной стороны Адамъ, съ другой Ева, въ качествѣ представителей человѣческаго рода нуждающагося въ умилостивленіи. На серединомъ образѣ нижняго ряда, изображенъ Агнецъ Откровенія, кровь котораго течетъ въ чашу, и надъ нимъ Св. Духъ въ видѣ голубя. Агнцу поклоняются ангелы, въ числѣ ихъ нѣкоторые держатъ орудія страданій. Съ боковъ подходятъ четыре группы, состоящія изъ многихъ фигуръ святыхъ мучениковъ и мученицъ, лицъ духовнаго званія и мірянъ. На переднемъ планѣ источникъ жизни; вдали видны башни небеснаго Іерусалима. На створахъ представлены другія группы, приближающіяся также для поклоненія Агнцу; слѣва Христовы воины и праведные судьи, подвизавшіеся въ мірѣ для царства небеснаго; справа отшельники и пустынники стяжавшіе небесное царство лишеніями и отреченіемъ отъ земнаго. Цѣлое замыкалось внизу подставочнымъ изображеніемъ представлявшимъ чистилище. Великая мысль, мысль объ искупленіи, основная мысль христіанства развивалась во всемъ этомъ богатомъ произведеніи, и всѣ многообразнѣйшія частности въ немъ, направлены были къ этому единому центру.

Въ настоящее время это произведеніе разнесено по частямъ, и только серединіе образа и крайнія половинки створъ, съ изображеніями Адама и Евы еще находятся въ Гентѣ. Подставочное изобр. чистилища давно уже было попорчено, а теперь потеряно; остальныя части въ настоящее время составляютъ одно изъ превосходнѣйшихъ украшеній галереи берл. музея.

Три фигуры на серединомъ образѣ верхняго ряда, носятъ еще отпечатокъ

---

*) *Waagen*: „Ueber das von den Brodern H. und J. van Eyck zu Gent ausgeführte Altargemälde"; Tub. Kunstbl. 1824. № 23 и 25. Французскій переводъ подъ заглавіемъ: „Notice sur le chef d'oeuvre des frères van Eyck etc. par *L. de Cost*. Gand. 1825. Van Eyck's Altar von Gent (фотогравюр. снимки) съ текстомъ *Hotho*, Berlin. G. Schauer.

важности и статуарнаго спокойствія произведеній прежняго стиля, и написаны (по обычаю старины) по золотому фону на подобіе ковра. Впрочемъ, въ нихъ удачно сливается съ унаслѣдованными типами уже большая оживленность и свобода изобразительныхъ пріемовъ. Стоя на рубежѣ между двумя разными стилями, онѣ, изъ лучшихъ элементовъ того и другаго, образуютъ своеобразное и въ высшей степени поразительное цѣлое. Строго и торжественно, въ стилѣ древнихъ изображеній, возсѣдаетъ ликъ Небеснаго Отца, обращенный къ зрителю, — правая рука Его воздѣта для благословенія Агнца и всѣхъ помѣщенныхъ внизу фигуръ; въ другой онъ держитъ хрустальный скипетръ; на головѣ Его тройная корона, въ означеніе Троичности. Черты лица представлены согласно тому какъ въ преданіи описано лицо І. Христа и полны величаваго достоинства и правильности, но въ сущности въ нихъ не замѣтно стремленія къ натуральности; выраженіе энергическое и безстрастно. Полноспасенное одѣяніе на Господѣ ярко-краснаго цвѣта; такого же цвѣта также мантія, связанная на груди богатою застежкою и спускающаяся по плечамъ и покрывающая въ красивыхъ складкахъ ноги. Позади этого лика протянутъ до головы коверъ зеленаго цвѣта съ золотыми узорами; сзади головы фонъ золотой и по немъ полукружіями расположены три изрѣченія, указывающія на всемогущаго, всеблагаго и всещедраго воздателя, тріединаго Бога. Обѣ другія фигуры середнаго образа, Пр. Дѣва и Іоаннъ, исполнены одинаково величія. Каждая изъ нихъ представлена въ сидячемъ положеніи, читающею книгу и обращенною къ Господу; лицо Іоанна запечатлѣно выраженіемъ тихой, аскетической задумчивости: выраженіе Пр. Дѣвы полно кроткой прелести, и формы Ея по правильности весьма близко подходятъ къ самымъ лучшимъ произведеніямъ италіянскаго искусства.

Середнія изображенія верхняго образа по большой части, какъ полагаютъ работы Губерта, и преобладающій въ нихъ, болѣе мягкій способъ обдѣлки, и глубокій, коричневатый тонъ считаютъ за характеристическій признакъ свойственной этому художнику техники. Изображенія ликующихъ и играющихъ на музыкальныхъ инструментахъ ангеловъ на створахъ, напротивъ, приписываютъ Іошну, такъ какъ въ нихъ выказывается твердость и опредѣленность пріемовъ, которыми отличаются самостоятельныя работы этого мастера. На половинкѣ примыкающей къ лику Пр. Дѣвы, представлены въ видѣ клиросниковъ восемь ангеловъ въ великолѣпныхъ облаченіяхъ и въ коронахъ. Блескъ парчи и драгоцѣнныхъ камней переданъ вполнѣ мастерски, и аналой украшенъ чрезвычайно изящными готическими орнаментами и фигурами. Лица этихъ ангеловъ также полны выразительности и жизни, по оттѣнокъ святости исчезаетъ вслѣдствіе крайняго старанія подражать природѣ, доходящаго до того, что вполнѣ ясно можно отличить распредѣленіе по голосамъ въ двойномъ составѣ пѣвцовъ. На другой части створъ изображенъ органъ передъ которымъ сидитъ также ангелъ, (можетъ быть святая Цецилія); руки этой фигуры задумчиво касаются клавишей. Позади органа стоятъ другіе ангелы съ разными струнными инструментами. Лица ихъ запечатлѣны большимъ чувствомъ и выраженіемъ кротости; матеріи и прочія принадлежности, также мастерски переданы. —Крайнія боковыя доски створъ верхняго ряда образовъ, съ изображеніями Адама и Еввы обращенныхъ другъ къ другу, находятся въ Гентѣ, но изъ чувства благопристойности хранятся подъ зам-

комъ и не доступны путешественникамъ. Эти фигуры, какъ говорятъ, представляютъ весьма удачную попытку изобразить нагія фигуры въ натуральную величину, съ тщательнымъ при томъ вниканіемъ во всѣ подробности, рисунокъ только какъ будто нѣсколько суховатъ. Ева въ правой рукѣ держитъ запрещенный плодъ. На филенкахъ, обусловливаемыхъ устройствомъ надпрестольника вверху надъ упомянутыми двумя фигурами, помѣщены маленькія однощетныя, сѣрыя, изображенія: надъ фигурою Адама — жертвоприношеніе Каина и Авеля; надъ Евою — смерть Авеля, (т. е. первородный грѣхъ и его прямое слѣдствіе — смерть).

Середній образъ нижняго ряда, Поклоненіе Агнцу, по выполненію, также принисывается Іоанну ванъ Эйку. Въ расположеніи этого изображенія соблюдена строгая симметричность, какъ того требовало мистически-аллегорическое содержаніе предмета, но суховатость подобнаго расположенія совершенно незамѣтна благодаря красивому ландшафту съ яснымъ небомъ и зеленою травою, группамъ деревьевъ и цвѣтамъ, и нѣкоторымъ фигурамъ отдѣляющимся изъ четырехъ главныхъ группъ и полнымъ индивидуальнаго характера.

Изображенія на створахъ примыкающихъ справа къ главному образу нижняго ряда, (съ фигурами пустынниковъ и пилигримовъ), по исполненію скорѣе подходятъ къ манерѣ Губерта, между тѣмъ какъ противоположныя имъ обличаютъ кисть Іоанна. Впрочемъ, изъ двухъ, крайнее изобр. справа съ пилигримами, менѣе замѣчательно. Здѣсь впереди всѣхъ выступаетъ исполинскаго роста с. Христоферъ, странствующій по міру чтобы отыскать самаго могущественнѣйшаго господина; за нимъ слѣдуетъ толпа странниковъ меньшаго роста и всякаго возраста. Между стройныхъ деревьевъ вдали открывается видъ на плодородную долину. Складъ широкой, красной одежды Христофора, какъ на фигурахъ верхняго средняго образа, положительно напоминаетъ еще старобытный стиль, но не отличается изящностью; кромѣ того замѣчательно также фантастическое и странное выраженіе на лицѣ большей части остальныхъ фигуръ. Весьма по этому возможно, что эта картина исполнена однимъ изъ учениковъ Губерта, который обладавъ меньшею самостоятельностью, держался болѣе техническихъ пріемовъ своего мастера, и гонясь за характеристичностью его манеры впалъ въ карикатурность. — Несравненно привлекательнѣе слѣдующее изображеніе, на которомъ представлены святые отшельники, выступающіе изъ горнаго ущелья. Впереди всѣхъ идутъ оба мужа впервые подавшіе примѣръ отшельнической жизни, Павелъ пустынникъ и Антоній; шествіе замыкаютъ двѣ святыя жены, которыя такимъже образомъ большую часть своей жизни провели въ пустынѣ, Марія Магдалина и Марія египетская. Головы на этой картинѣ чрезвычайно характеристичны и разнообразны по выраженію; черты лица у каждой изъ фигуръ носятъ отпечатокъ пройденной ими жизни. Мы видимъ передъ собою почтенныхъ старцевъ, кого еще бодрымъ, кого уже дряхлымъ; иныхъ съ добродушнымъ, иныхъ съ робкимъ выраженіемъ на лицѣ; нѣкоторые фанатики пепетово закинули голову вверхъ, между тѣмъ какъ мимо нихъ съ тихою улыбкою проходятъ другіе, и нѣкоторые изъ остальныхъ борются съ собственною плотью. Замѣчательная картина, въ которой передъ нами раскрываются глу-

бокія тайны человѣческаго сердца, которой всегда отведутъ мѣсто на ряду самыхъ первыхъ произведеній искусства, и для уразумѣнія которой не требуется предварительнаго изслѣдованія относительно времени и родины художника создавшаго ее.—Чрезвычайно милъ ландшафтный задній фонъ, оживленный стѣнъ ущельемъ съ опушкою зеленаго лѣса на склонѣ, и деревья покрытыя плодами; среди этой природы столь богатой красотами теряется взоръ, но постоянно его опять привлекаетъ къ себѣ полный знаменательности передній планъ.

Въ другомъ родѣ чѣмъ описанная нами сейчасъ, и въ высшей степени характеристичная картина, изображенія на створахъ противоположной стороны, въ которыхъ самъ по себѣ предметъ не допускалъ такого разнообразія въ выраженіяхъ. Здѣсь, зритель привлекаетъ скорѣе выраженіе общаго спокойнаго настроенія души, и ясно сознаваемой всѣми общей цѣли, и вмѣстѣ съ тѣмъ вполнѣ художественное представленіе земнаго великолѣпія и блеска. По опредѣленности, ясности и тщательности въ отдѣлкѣ деталей, мы здѣсь узнаемъ техническіе пріемы Іоанна, вполнѣ соотвѣтствующіе изображенному предмету, тогда какъ, Губертова техника, вытекавшая скорѣе изъ субъективнаго чувства чѣмъ изъ разсудка, превосходно шла къ изображенію отшельниковъ. На первой отъ середняго образа доскѣ лѣвыхъ створъ, ѣдутъ на прекрасныхъ коняхъ Христовы воины, простыя и благородныя фигуры въ сверкающихъ латахъ и затѣйливыхъ, разрѣзныхъ и пестрыхъ курткахъ. Трое переднихъ съ разнущенными знаменами, повидимому три покровителя трехъ древнихъ фландрскихъ гильдій, послѣдовавшихъ за своими графами въ крестовые походы, с. Себастіанъ, с. Георгій и с. Михаилъ. За ними слѣдуютъ цари и князья. На этой картинѣ превосходенъ и чрезвычайно закончевъ ландшафтъ съ роскошными и красивыми очертаніями горъ, и легкими спущими по небу облаками, весенними облаками. — На другой доскѣ представлены праведные судьи, также на коняхъ между ними встрѣчаются тоже весьма благородныя и прекрасныя фигуры. Впереди всѣхъ, на великолѣпно изукрашенномъ бѣломъ конѣ, ѣдетъ кроткій и благочинный старикъ въ синей, бархатной шубкѣ; это портретъ Губерта ванъЭйка, которому братъ воздвигъ здѣсь памятникъ. Нѣсколько въ глубинѣ этой группы ѣдетъ Іоаннъ, на немъ черная одежда и его умное, рѣзко очерченное лице обращено къ зрителю. Эти свѣдѣнія намъ сохранило древнее преданіе.

Упоминутыя четыре картины вмѣстѣ съ среднею нижняго ряда, чрезвычайно важны какъ первые примѣры вполнѣ развитого пейзажа, и нельзя не удивляться этому произведенію, когда вспомнишь съ какою робостью до братьевъ ванъЭйковъ представляли предметы живой природы. Въ немъ и туманная даль, и ближайшая природа переданы съ одинаковой старательностью; послѣ бывшихъ въ ходу золотыхъ фоновъ, внезапно предстаетъ передъ нами тщательно оттѣненная небесная лазурь съ натуральными облаками; характеръ листьевъ, покрайней мѣрѣ относительно пальмовыхъ, оранжевыхъ и кипарисныхъ деревьевъ, отчасти вполнѣ выдержанъ, (можетъ быть по этюдамъ снятымъ Іоанномъ въ Португаліи), и даже на другихъ деревьяхъ въ характерѣ листьевъ меньше условнаго, чѣмъ въ произведеніяхъ любого ученика. Скалы покрытыя мхомъ явно скопированы съ какихъ нибудь мѣловыхъ

горъ, даже слѣды лошадиныхъ копытъ по дорогѣ, представлены съ мелочной точностью. Въ этомъ отношеніи, и еще въ извѣстномъ переполненіи картинъ и разбросанности ландшафтныхъ предметовъ, эти великіе художники тоже заплатили свою дань общему въ исторіи искусства закону, что именно новыя направленія обыкновенно заявляютъ себя рѣзкостью и преувеличиваніемъ.

На внѣшнихъ сторонахъ створъ, какъ мы уже сказали, видно было Благовѣщеніе, расположенное такимъ образомъ, что на этой сторонѣ створъ, примыкавшихъ непосредственно къ среднему образу, (и расписанныхъ съ внутренней стороны поющими и играющими ангелами), приходились фигуры Пр. Дѣвы и архангела Гавріила; а на крайнихъ, болѣе узкихъ доскахъ, (съ изображеніями внутри Адама и Евы), и которыми закрывался средній образъ, съ внѣшней стороны представлено было продолженіе жилища Пр. Дѣвы. Колоритъ въ этомъ изображеніи, какъ вообще въ росписи на лицевой сторонѣ большихъ надпрестольниковъ того времени нѣсколько однообразенъ, потому именно, что все великолѣпіе сберегаемо было для вящаго украшенія внутренней стороны. На Пр. Дѣвѣ и архангелѣ Гавріилѣ одѣянія бѣлаго цвѣта и широки, но крылья послѣдняго украшены нѣжными, отливающими красками. Характеръ хорошо написанныхъ головъ не лишенъ благородства. Съ большой вѣрностью природѣ представлена обстановка въ жилищѣ Пр. Дѣвы, и также видъ черезъ аркаду, служащую изображенію заднимъ фономъ, на улицы какого-то города, изъ которыхъ она изнемогаетъ Гентъ. Въ полукружіяхъ конми замыкаются вверху эти доски, представлены справа и слѣва поясныя изображенія пророковъ Михея и Захаріи; весьма достойныя головы, но съ нѣсколько натянутою позою, въ особенности въ фигурѣ послѣдняго; въ серединѣ (и въ соотвѣтствіе изображеніямъ на внутренней сторонѣ надъ Адамомъ и Евою), представлены двѣ женскія фигуры въ видѣ сивиллъ. (См. стр. 508.)

На наружныхъ сторонахъ створъ нижняго ряда изображены, какъ мы сказали, статуарные лики обоихъ Іоанновъ, Предтечи и евангелиста. Драпировка на этихъ фигурахъ тяжела и въ сгибахъ на складкахъ представляетъ извѣстную угловатость, въ подражаніе можетъ быть тогдашней скульптурѣ, которая въ ту пору также уклонилась уже отъ характера древняго германскаго стиля. Эта особенная манера мало по малу все болѣе стала входить и въ живопись XV вѣка, и уже проглядываетъ на драпировкѣ упомянутыхъ выше фигуръ на Благовѣщеніи. Головы и драпировка, но преимущественно лице Іоанна, обличаютъ чувство красоты рѣдко встрѣчаемое въ этой школѣ. Портреты «донаторовъ» представлены съ неподражаемой правдою и точностью. Въ нихъ выказывается опредѣленная и тщательная кисть Іоанна, и уже достигнуты крайніе предѣлы, которыхъ не должно переступать искусство при изображеніи случайнаго и второстепеннаго на лицѣ человѣка. Между тѣмъ цѣлое превосходно связано, и благодаря искусному сочетанію характера и формъ въ трудѣ художника не замѣтно натянутости. Почтенный бургомистръ Юдокусъ Витесъ, щедрости котораго потомство обязано этимъ великимъ произведеніемъ искусства, представленъ въ простой, красной, обшитой мѣхомъ одеждѣ, стоя на колѣняхъ съ молитвенно сложенны-

ми руками и поднятымъ кверху взоромъ. Лице его однако не очень привлекательно; лобъ узокъ и малъ, глаза безжизненны, и только въ губахъ замѣтна добродушная черта; въ цѣломъ, черты выражаютъ характеръ мужа, хорошо умѣвшаго управлять капиталомъ и дѣлать изъ него достойное употребленіе. Мысль о сооруженіи такого высокохудожественнаго произведенія отпечатлѣлась на благородномъ, выразительномъ и умномъ лицѣ супруги бургомистра, которая еще проще одѣта чѣмъ онъ, и напротивъ его также стоитъ на колѣняхъ. *)

Повидимому надпрестольникъ этотъ съ самаго начала почитался однимъ изъ величайшихъ художественныхъ сокровищъ на сѣверѣ. Около половины XVI вѣка, для короля Филиппа II испанскаго, Михаиломъ Коксіе снята была превосходная копія съ этого произведенія. Створы съ него въ настоящее время также разнесены; одна доска съ нихъ находится въ берл. музеѣ, другая въ мюнхенск. пинакотекѣ. Другая, менѣе важная копія, нѣсколько позднѣйшаго времени и обнимающая всѣ внутреннія изображенія великаго произведенія, хранилась прежде въ часовнѣ гентской ратуши, а въ 1835 г. принадлежала частному лицу въ Лондонѣ.

§ 219. Кромѣ указанныхъ нами, и принадлежащихъ Губерту ван'Эйку изображеній на упомянутомъ большомъ надпрестольникѣ, до насъ дошло мало свидѣтельствъ о художнической дѣятельности этого мастера. Въ числѣ ихъ должно назвать прекрасный образъ Поклоненія волхвовъ, принадлежащій профессору Роттердаму въ Гентѣ. Эта картина отличается весьма сильнымъ колоритомъ и извѣстнымъ коричневатымъ оттѣнкомъ, свойственнымъ Губертовымъ работамъ; головы сплошь чрезвычайно характеристичны, и по обдѣлкѣ совершенно схожи съ пилигримами на створахъ вышеупомянутаго надпрестольника. Драпировка скомпонована со смысломъ, и мѣстами даже грандіозна. Потомъ Губерту также въ новѣйшее время стали приписывать упомянутый уже (стр. 248) образъ бл. Іеронима въ неаполитанскихъ студіяхъ, считавшійся доселѣ работою Колантонія дель Фіоре. Блаженный Іеронимъ, съ кроткимъ и серіознымъ лицомъ, сидитъ въ своей келліи окруженный полками съ книгами у аналоя, передъ нимъ вѣрный левъ, у котораго онъ извлекаетъ занозу изъ передней лапы. Всѣ предметы, которыми окруженъ блаженный Іеронимъ, выполнены съ микроскопическою тонкостью, можно различить листы въ книгахъ, жилки на деревѣ и пр. не забыта даже крыса, подбирающая крохи. Одежда на Іеронимѣ впрочемъ обдѣлана еще на старобытный Губертовскій манеръ, и сверхъ того въ этой картинѣ нѣтъ глубокаго блеска свойственнаго позднѣйшимъ фландрскимъ произведеніямъ, такъ что, надо полагать, тонкая отдѣлка побочностей, предшествовала усовершенствованіямъ, которыми братья ван'Эйкъ обогатили технику масляной живописи. Одна изъ замѣчательнѣйшихъ можетъ быть картинъ

*) По мнѣнію Waagen (Handb. d. Gesch. d. Mal. Puttg. 1862, T. I. Отд. 1-ый, стр. 83) Губерту принадлежатъ только: лики Бога Отца, Б. Матери, Предтечи, С. Цециліи съ играющими ангелами, Адамомъ и Еввою, и та часть образа съ поклоненіемъ Агнцу, на которой находятся апостолы, отшельники и странники, (за исключеніемъ ландшафта на послѣднемъ изобр.); между тѣмъ Hotho значительно уменьшаетъ участіе Іоанна въ этой работѣ

ванЭйковской школы дошедшихъ до насъ, «Источникъ животворящей воды», въ тринидадскомъ націон. музеѣ въ Мадридѣ, съ большою правдоподобностью приписывается Пассаваномъ Губерту. *) Съ его мнѣніемъ согласенъ также Ваагенъ, который эту вещь относитъ приблизит. ко времени между 1415 по 1420 г., стало быть, еще раньше гентскаго надпрестольника. Кромѣ того Губерту приписывали весьма строгій и важный образъ архангела Михаила съ вѣсами, фрагментъ обширной картины (страшнаго суда), находившійся прежде въ Ливерсбергскомъ собраніи въ Кельнѣ. Безъ сомнѣнія не его руки изобр. на диптихѣ въ Антверпенской академіи: Б. Матерь питающая грудью Мл. Іисуса, и возлѣ нихъ портретныя изображ. донатора съ его женою.

Несравненно болѣе сохранилось достовѣрныхъ произведеній работы Іоанна ванЭйка. Характеристическимъ признакомъ новаго отношенія живописи къ жизни, служитъ то обстоятельство, что этотъ мастеръ впервые сталъ помѣчать нѣкоторыя картины своимъ именемъ, годомъ и числомъ, что въ прежнія времена дѣлалось только въ исключительныхъ случаяхъ. То были драгоцѣнныя, превосходно исполненныя и самобытныя творенія, за которыми уже рано упрочилось названіе мастерскихъ произведеній, благодаря далеко распространившейся о нихъ молвѣ, и личному положенію художника. Кромѣ того, по достовѣрному древнему преданію, Іоанну присудили еще много другихъ картинъ.

Если мы оставимъ въ сторонѣ сомнительную картину, о которой будетъ говорено ниже, то самымъ раннимъ произведеніемъ Іоанна должно считать «рукоположеніе въ епископы Томаса Беккета», помѣч. 30 окт. 1421 г. въ собр. герцога Девонширскаго въ Четсвортѣ. Обрядъ совершаютъ три епископа въ церкви романскаго стиля въ присутствіи многочисленныхъ лицъ духовнаго званія, мірянъ и короля. Превосходныя, полныя жизни головы стройныхъ фигуръ отчасти напоминаютъ пилигримовъ на одной изъ частей створъ гентскаго надпрестольника; колоритъ самый глубокій и жаркій.—Мы сюда же включаемъ прочія картины Іоанна находящіяся въ Англіи. Поэту Роджерсу принадлежитъ миніатюрный образъ Мадонны съ Млад. въ архитектонической обрамкѣ, содержащей выпуклыя изображенія семи радостей Б. Матери; это чудо тонкаго и великолѣпнаго выполненія прежде приписываемо было Мемлингу.—Въ Эйнсѣ близъ Ливерпуля, изобр. Мадонны съ Млад., лицо исполненное величія, но съ угловатыми изгибами на драпировкѣ, помѣченное: Completum a. D. MCCCCXXXII per Iohannem de Eyck Brugis, (т. е. Исполнено отъ Р. Х. въ 1432 г. Іоанномъ ванЭйк' въ Брюгге),—и съ скромнымъ девизомъ: «Als ich chan», (т. е. какъ смогъ).—С. Франчискъ, принимающій знаки Христовыхъ язвъ; въ Гейтесбургѣ въ Вильтширѣ. Прелестнѣйшая маленькая картина, въ собраніи сэра Томасъ Борингъ Стреттонъ, представляющая бл. Іеронима въ его келліи перелистывая книгу; въ окно и дверь видѣнъ ландшафтъ. Въ Борлейгаузѣ: передъ

*) Ср. d. Kstbl. 1853. стр. 216 и сл. 222, гдѣ Пассаванъ разбираетъ еще другія нидерландскія и нѣмецкія картины въ Испаніи: — см. также Waagen, Hdb. d. Kustgesch. T. III. стр. 72.

стоящимъ ликомъ Мадонны съ Млад., коленопреклоненный мужъ духовнаго званія, котораго великомъ. Варвара поручаетъ Богородицѣ: — Съ нѣкотораго времени въ лонд. нац. галереѣ находится портретъ помѣченный 1434; по исполненію тоже въ высшей степени мастерская вещь. Представленъ мужчина въ мѣховой одеждѣ, держащій за правую руку молодую и красивую женщину; фигуры во весь ростъ, съ тонкимъ и полнымъ жизни характеромъ и превосходно отдѣланною обстановкою. Въ зеркалѣ помѣщенномъ позади нихъ, отражаются кромѣ задней стороны обѣихъ фигуръ еще нѣсколько другихъ особъ входящихъ въ дверь; всѣ побочности въ высшей степени закончены. — Въ мадридскомъ музеѣ двое створъ помѣч. 1438 г.: с. Варвара, читая, въ комнатѣ съ пылающимъ каминомъ, и Іоаннъ Кр. съ коленопреклоненнымъ передъ нимъ донаторомъ, на заднемъ планѣ сводчатая деревянная галерея съ открытымъ видомъ въ даль. Заказчикъ этихъ изображеній, суди по надписи, назывался Магистромъ Генрихомъ Верлисомъ изъ города Кёльна, мы однако вскорѣ увидимъ, что къ ванъ-Эйковской школѣ обращались съ заказами изъ мѣстъ гораздо болѣе отдаленныхъ. — Въ Лувръ: Мадонна съ Млад. на лонѣ и увѣичаемая ангеломъ, передъ Нею съ глубокимъ благоговѣніемъ стоитъ коленопреклоненный донаторъ котораго благословляетъ Младенецъ; за тремя арками открывается великолѣпный и роскошный видъ въ даль. Какъ въ большей части ванъ-Эйковскихъ изобр. Мадоннъ, такъ и здѣсь мы не находимъ идеальной красоты ни выраженія святости; типъ этотъ вообще отличается какою-то холодностью, сосредоточенностью и дѣвственною строгостью. — Въ бельведерской галереѣ въ Вѣнѣ: Б. Матерь съ Мл. на груди, стоя подъ балдахиномъ передъ богатоукрашеннымъ престоломъ, маленькій превосходно исполненный миніатюрный образъ; потомъ два отличныхъ портрета: одинъ, упомянутаго Юдокуса Витсъ, старикомъ; другой декана Іоанна ванъ-Лёвенъ, помѣч. 1436 г. (Снятіе со Креста, тамъ же, можетъ быть работа ванъ-Уватер'а). — Въ Лихтенштейской галереѣ въ Вѣнѣ: маленькое поклоненіе волховъ. — Русскому послу въ Вѣнѣ Татищеву, принадлежали обѣ половинки маленькаго дорожнаго складня, съ изображеніями Распятія и Страшнаго Суда, необыкновенной законченности и съ живо охарактеризованными лицами. На Распятіи между зрителями можно узнать портреты братьевъ ванъ-Эйкъ и можетъ быть также сестры ихъ Маргариты; на изобр. Страшнаго Суда, превосходной и, несмотря на малые размѣры, по истинѣ величественной композиціи, замѣчателенъ въ особенности архангелъ Михаилъ съ поднятымъ мечомъ, фигура исполненная дивной поэзіи. Въ обладаніи г. Суермонда въ Ахенѣ находится изобр. Мадонны въ мантіи яркаго краснаго цвѣта. Она стоитъ возлѣ маленькаго металлическаго фонтана въ саду, въ которомъ пальмы увѣнчанныя золотистыми плодами, кипарисы, оранжевыя и цвѣтущія миндальныя деревья очень напоминаютъ фонъ на изображеніи «пилигримовъ». — Картины перешедшія изъ собранія Болссере въ мюнхенскую пинакотеку, нынѣ всѣ до одной, признаны за работы послѣдователей ванъ-Эйковъ, и потому, когда будетъ рѣчь о Рожѣ изъ Брыгге, мы поговоримъ о изображеніяхъ с. Луки пишущаго образъ съ Пр. Дѣвы, и о напрестольникѣ съ Поклоненіемъ волховъ (вмѣстѣ съ Благовѣщеніемъ и Принесеніемъ въ храмъ.) Принадлежавшій къ той же галереѣ портретъ кардинала Карла Бурбонскаго, (род. 1434 ум. 1488), и находящійся нынѣ

въ Мориновой часовнѣ въ Нюрнбергѣ, по самому времени уже не можетъ быть работою Іоанна ван'Эйка, а вѣроятно написанъ однимъ изъ учениковъ Рожіе. Выраженіе благоговѣйной сосредоточенности на лицѣ пожилаго мужа въ горностаевой одеждѣ, передано съ тонкимъ чувствомъ и безъ всякаго оттѣнка восторженности.—Г. Кеннерту въ Регенсбургѣ принадлежитъ образъ,—Мадонна скорбящая о умершемъ Сынѣ, съ превосходнымъ и обширнымъ пейзажемъ вдали; картина, по глубокому чувству и отличному выполненію вполнѣ достойная мастера.—Въ дрезденской галереѣ находится небольшой образъ Мадонны съ млад. среди церковной трибуны въ готическомъ вкусѣ, отличающійся миніатюрною законченностью отдѣлки. Такого рода задніе планы, хотя и съ высокопроложеннымъ горизонтомъ, представлены у Іоанна съ относительно удивительною перспективною точностью, и въ этомъ отношеніи, какъ и въ пейзажахъ, онъ стоялъ несравненно выше всѣхъ своихъ послѣдователей. Потомъ, великолѣпныя трибуны которыми обставляемы были священные лики, служили прекраснымъ олицетвореніемъ церкви вообще.—Кромѣ упомянутыхъ створъ гентскаго напрестольника, въ берл. музеѣ хранится еще глава Спасителя помѣч. именемъ художника, годомъ и числомъ когда была окончена картина, янв. 31-го 1438 г. Лицо обращено къ зрителю и обличаетъ извѣстныя унаслѣдованныя, церковныя, продолговатыя формы. Колоритъ тѣла мягокъ и пріятенъ, выполненіе тщательно, но художникъ, такъ превосходно умѣвшій подражать природѣ, здѣсь повидимому стѣснялся предписанными ему типическими формами: глаза смутны, ротъ тонокъ и безъ выраженія, и вообще черты лица безъ опредѣленнаго характера. Тутъ уже не согласуются вмѣстѣ старое и новое время.

Наконецъ въ нидерландахъ осталось еще значительное число ван'Эйковскихъ произведеній, несмотря нато что многія превосходныя вещи во время иконоборства 1566 г. и при послѣдовавшихъ переворотахъ этой страны были разнесены или погибли.—Въ брюггской академіи хранится напрестольникъ помѣченный 1436 годомъ: Б. Матерь на престолѣ, на лонѣ Ея Мл. Іисусъ играющій съ попугаемъ и цвѣтами; съ одной стороны с. Георгій въ блестящихъ латахъ, съ другой с. Донатіанъ въ богатомъ епископскомъ облаченіи, и колѣнопреклоненный донаторъ; задній планъ представляетъ церковный клиросъ въ архитектурномъ стилѣ XII вѣка. Оба святые превосходныя фигуры, старикъ донаторъ написанъ съ большою живостью и естественностью. Фигуры Б. Матери и Младенца, по грубоватой натуральности менѣе удовлетворительны. Колоритъ весьма сильный, и вообще вся картина, въ деталяхъ въ особенности, закончена съ удивительною любовью. Въ новѣйшее время стали сомнѣваться въ подлинности двухъ другихъ картинъ въ тойже академіи. Одна изъ нихъ портретъ, въ половину натуральной величины и очень тщательной и нѣжной отдѣлки, съ (латинскою) надписью: «мужъ мой Іоаннъ, сей образъ мой окончилъ іюня 1439 г.,» что доселѣ постоянно отнесено было къ Іоанну ван'Эйку *); другая картина, глава Спасителя, помѣчена Joh. de Eyck. Inventor. A. 1420. 30 Januarii. Судя по этой подписи,

*) Waagen считаетъ эту картину за ориг. произв. и хвалитъ въ ней „удивительную тонкость и опредѣленность отдѣлки", въ пр. м. стр. 89.

можно бы думать, что это самое раннее произведеніе Іоанна, но, оставляя въ сторонѣ необычное наименованіе «Inventor»,—т. е изобрѣтатель, противъ подлинности этого произведенія положительно говорятъ, и безцвѣтный колоритъ, и еще въ большей степени внутренняя обрядная неумѣлость въ обдѣлкѣ, хотя при всемъ томъ эта вещь гораздо ближе подходитъ къ унаслѣдованному старшему типу, чѣмъ другая глава въ берл. музеѣ, помѣченная восемьнадцатью годами позже, т. е. 1438 г.—Въ антверпенской академіи, кромѣ отличной древней копіи брюггскаго напрестольника (съ Мадонною, с. Георгіемъ и с. Донатіаномъ), хранится еще подлинный и превосходный маленькій образъ Б. Матери въ синей мантіи поддерживающей стоячаго Мл. Іисуса; позади Ея сѣтъ и два ангела держащіе богатый пуриуровый коверъ, на первомъ планѣ слѣва маленькій фонтанъ (помѣч. именемъ художника, девизомъ и годомъ 1439). Изъ собранія покойнаго короля голландскаго пріобрѣтено русскимъ императоромъ изобр. Благовѣщенія, на которомъ дѣйствіе представлено въ церкви романской архитектуры; образъ весьма близко подходящій къ вышеописанному въ брюггской академіи. Въ томъже собраніи сверхъ того находились еще маленькій образъ Мадонны на престолѣ, питающей грудью и ласкающей Іисуса, и третій, Мадонны стоящей въ нишѣ; всѣ три приписываются также Іоанну но слабѣе въ стилѣ. Большое Поклоненіе волховъ въ часовнѣ Кастелло нуово въ Неаполѣ, считавшееся доселѣ работою Іоанна, и подправленное будтобы Цингаро, теперь приписываютъ нѣмецкому художнику, образовавшемуся подъ вліяніемъ Рафаэля или Леонарда *). Другое изобр. такогоже содержанія въ ц. с. Марія дель Парто въ Неаполѣ принадлежитъ кисти нидерландца учившемуся въ итальянской школѣ. Мы пропускаемъ другія картины, отчасти работы учениковъ, отчасти невполнѣ достовѣрныя, и разбросанныя по разнымъ галереямъ Европы **).

Послѣднею работою Іоанна ванЭйка прежде считался створчатый образъ, принадлежащій нынѣ семьѣ Штрикъ въ Левенѣ, (а до нихъ книгопродавцу Богерту въ Брюгге). Какъ говорятъ, художникъ не дожилъ до окончанія этого образа, который въ такомъ недокончепномъ видѣ потомъ поставленъ былъ въ ц. с. Мартина въ Ипернѣ. На средней доскѣ представлена Пр. Дѣва въ образѣ Царицы Небесной, въ великолѣпной коронѣ, съ длинными, спускающимися волосами и въ широкой, богатоукрашенной, пуриуровой мантіи, съ М. Іисусомъ на рукахъ. Передъ Нею колѣнопреклоненный вдатель образа; на заднемъ планѣ церковное зданіе старинной архитектуры черезъ которое вдали видѣнъ роскошный оживленный пейзажъ. На створахъ по бокамъ представлены четыре предмета изъ ветхаго завѣта (отчасти слегка набросанные) и согласно духу древне-христіанской символики намекающіе на таинство безсѣмяннаго зачатія: Моисеевъ несгораемый кустъ; Гедеонъ съ ангеломъ, и чудеснымъ руномъ; закрытыя ворота Езекіила; Аароновъ съ зацвѣтшимъ жезломъ. На внѣшней сторонѣ створъ, однощвѣтною сѣрою краскою изображены,—Б. Матерь съ М. Іисусомъ, являющаяся имп. Августу, и тибуртинская сивилла объясняющая послѣднему смыслъ этого видѣ-

*) Ср. Passavant, Kunstbl. 1841 N 4. стр. 15

**) Перечень всѣмъ приписываемымъ ванЭйкамъ произведеніямъ, см. у Rathgeber, Annal. d. niederl. Malerei etc стр. 84 и сл.

ніи. Съ тѣхъ поръ какъ, лѣтъ 16 тому назадъ, открылось что у Яна и Губерта ванЭйкъ былъ еще братъ Ламбертъ, также живописецъ вѣроятно какъ и они, многіе готовы признать послѣдняго за автора не только упомянутой картины, но также фигуръ сивиллъ и Захаріи на генткомъ напрестольникѣ, и еще нѣкоторыхъ другихъ менѣе замѣчательныхъ вещей *).

Исторически достовѣрныхъ, подлинныхъ произведеній сестры ихъ Маргариты, мы не знаемъ. Въ антвери. акад. находится картина,— «Отдыхъ на пути въ Египетъ, подлинность которой бухтобы не подлежитъ сомнѣнію. Б. Матерь въ синей одеждѣ и сѣромъ плащѣ, съ прозрачнымъ покрываломъ на головѣ, сидящая на дерновомъ холмѣ и питающая грудью М. Іисуса; Іосифъ отдыхаетъ прислонившись къ холму; вдали внизу темный лѣсъ и городъ. Струящійся ручеекъ, мотыльки и птицы довершаютъ эту картину идиллическаго затишья **). Прекрасный небольшой складень состоящій изъ трехъ частей, принадлежавшій въ 1835 г. частному лицу въ Лондонѣ, и съ тѣхъ поръ перепродажный, въ послѣднее время признанъ за произведеніе второй половины XV вѣка ***), и слѣдовательно не можетъ принадлежать Маргаритѣ ванЭйкъ, умершей еще до 1432 г.; тѣмъ не менѣе этотъ образокъ по содержанію своему заслуживаетъ полное наше вниманіе. На средней части представлена Б. Матерь сидящею на лужайкѣ и читающею книгу, передъ Нею на черной, бархатной подушкѣ спитъ М. Іисусъ обращенный къ колѣнопреклоненной передъ Нимъ с. Екатеринѣ, держащей въ рукѣ обручальное кольцо; позади этой святой у стола на которомъ лежатъ цвѣты и вишни, стоитъ другая, держащая въ поднятыхъ вверхъ рукахъ корзинку съ розами. Напротивъ ея и также на травѣ сидитъ третья святая, принимающая бѣлыя и красныя розы изъ рукъ дѣвицы въ синей одеждѣ. Позади святыхъ женъ стоятъ ангелы, трое играютъ на музык. инструментахъ, четвертый держитъ блюдо съ вишнями подъ струею воды вытекающей изъ фонтана стоящаго въ серединѣ. На заднемъ планѣ изображена ярко освѣщенная внутри церковь, и снаружи густыя деревья, бросающія глубокую тѣнь на окрестность. На лѣвой половинкѣ складня представлена с. Агнія прохаживающаяся съ другими святыми женами по зеленому лугу между оранжевыми деревьями. На половинкѣ справа, на переднемъ планѣ евангелистъ Іоаннъ на колѣняхъ, позади его ангелъ срываетъ розы, а еще далѣе въ глубинѣ видѣнъ юноша снимающій съ оранжеваго дерева плоды, которые дѣвица собираетъ въ одеждѣ. Эта въ высшей степени милая идиллическая композиція исполнена необыкновенной прелести и отдѣлана самымъ тщательнымъ образомъ; колоритъ отличается скорѣе мягкостью чѣмъ силою, тѣни слегка коричневаты; въ формахъ и движеніяхъ много граціи, но лица однообразны и некрасивы.

---

*) Ср. Waagen, въ пр. м. стр. 91.

**) Не слѣдуетъ ли это милое произведеніе скорѣе отнести къ началу XVI вѣка. Признаемся, столь ранній поръ фландрской школы, по нашему мнѣнію, едвали соотвѣтствуетъ столь простой колоритѣ, красноватый и темный цвѣтъ тѣла и неопредѣленная, почти расплывающаяся обтѣлка. Послѣднее обстоятельство въ особенности нельзя считать доказательствомъ, что картина писана рукою женщины: работы исполненныя имъ въ женскихъ обителяхъ большею частію отличаются скорѣе особенною рѣзкостью обдѣлки.—Ф. Бл.

***) Ср. Waagen, Engl. I. III, стр. 232.

Какъ впервые съ братьевъ ванъЭйкъ только возникаетъ ландшафтъ, такъ при нихъ же мы замѣчаемъ первые слѣды жанра, остающіеся на долго еще одиночными попытками въ этомъ родѣ живописи. Къ сожалѣнію, относящіеся сюда образчики работъ Іоанна ванъЭйка, — бани и охота за выдрою, — давно уже потерянны и мы знаемъ о нихъ только по разсказамъ.

Наконецъ, сохранились еще миніатюры которыя съ достовѣрностью можно считать произведеніями братьевъ ванъЭйкъ. Охота до рукописей украшенныхъ миніатюрами, достигла до своей вершины при Филиппѣ добромъ; и надо полагать, что многіе знаменитые фламандскіе живописцы того времени постоянно заняты были работами по этой отрасли, такъ что этимъ отчасти объясняется миніатюрная законченность изображеній на доскахъ. — Прежде всего назовемъ знаменитый служебникъ, исполненный между 1423 и 1431 г. для зятя Филиппа, герцога Бедфорда, регента Франціи, и находящійся теперь въ парижской библіотекѣ. Первыя 36 большихъ и около 1000 малыхъ миніатюръ, не принадлежатъ братьямъ ванъЭйкъ, и составляютъ только переходъ изъ германскаго стиля къ ихъ стилю, въ родѣ описанныхъ нами выше (стр. 166 и сл.) французско-нидерландскихъ рукописей; но очень возможно, что три послѣднія большія миніатюры подлинныя произведенія этихъ братьевъ, а именно: герцогъ, колѣнопреклоненный передъ своимъ святымъ-заступникомъ; герцогиня, молящаяся святой Аннѣ въ присутствіи Ір. Дѣвы съ Мл. Іисусомъ; и внесеніе въ гербъ Франціи знака лилій.—Гораздо важнѣе молитвенникъ, исполненный въ 1424 г. для того же герцога Бедфордскаго, въ парижской библ.; въ нѣкоторыхъ изъ миніатюръ этой рукописи, можно отличить руку Губерта, по извѣстному общему характеру головъ, коротковатымъ пропорціямъ и широкому складу драпировки; другія обличаютъ Іоаннову кисть по свойственной этому мастеру большей опредѣленности формъ и характера, оживленности выраженій и не столь широкому но болѣе штрихованному наведенію красокъ. Картины обличающія работу третьей еще, но менѣе искусной руки, съ нѣкоторою вѣроятностью приписываются Маргаритѣ. Предметы этихъ картинъ заимствованы отчасти изъ Св. Писанія и легендъ, отчасти извлечены изъ богослужебныхъ книгъ; въ особенности часто встрѣчается изобр. Мадонны съ Млад. и колѣнопреклоненнымъ передъ Нею герцогомъ. Весьма замѣчательно изображеніе (упомянутой первой руки) трехъ лицъ Св. Троицы съ пророками и патріархами; здѣсь костюмы и характеръ явно напоминаютъ вышеописанное Поклоненіе Агнцу; потомъ изъ обрядовыхъ картинъ, зажженіе свѣщи и проповѣдь. Второю рукою написаны: Вознесеніе Христово, съ полною характера группою взирающихъ вверхъ апостоловъ; Тайная Вечеря, съ превосходнымъ драматическимъ движеніемъ и съ символическими побочными предметами, (Мелхиседекомъ, Жертвоприношеніемъ Авраама и пр.); Обѣдня и проповѣдь въ церкви; Успеніе и Взятіе на Небо Б. Матери; соборъ всѣхъ святыхъ и мн. др. вещей. Фонъ отчасти еще клѣтчатый, либо золотой и узорчатый, отчасти уже обдѣланъ съ большою естественностью и перспективной точностью; цѣлое отличается прекраснѣйшимъ и въ высшей степени сильнымъ выполненіемъ и необыкновенно изящными украшеніями на поляхъ и въ начальныхъ буквахъ.—Въ одной рукописи «roman de la rose», въ той же библ., сцены изъ рыцарскаго быта по обдѣлкѣ своей соотвѣтствуютъ изображеніямъ

въ упомянутомъ служебникѣ, а въ костюмахъ и расположеніи до такой степени сродственны «праведнымъ судьямъ» и «Христовымъ воинамъ» на гентскомъ напрестольникѣ, что и здѣсь также можно смѣло допустить участіе братьевъ ванъ'Эйкъ. - Какъ раннія и превосходныя школьныя произведенія слѣдуетъ назвать Псалтырь въ брит. музеѣ, и сборникъ обрядовъ при рыцарскомъ единоборствѣ; тотъ и другой въ парижск. библ. *)

§ 220. О значительномъ вліяніи художнической дѣятельности братьевъ ван'Эйкъ свидѣтельствуютъ многочисленныя картины ихъ учениковъ и послѣдователей, находящіяся во Франціи и въ галереяхъ другихъ странъ; (въ берл. музеѣ, мюнх. пинак., въ Англіи, гдѣ (въ особенности въ собраніи Адерса въ Лондонѣ), много замѣчательныхъ картинъ, и пр. Въ числѣ ихъ нѣсколько превосходныхъ вещей; но ни одна изъ нихъ не достигаетъ величія и значенія ван'Эйковскихъ произведеній. Извѣстнѣйшими учениками ихъ и ближайшими послѣдователями, кромѣ упомянутаго уже нами Антонелло изъ Мессины (см. стр. 288), были слѣдующіе художники:

Юстусъ изъ Гента, о которомъ Вазари говоритъ какъ объ одномъ изъ первыхъ живописцевъ ван'Эйковской школы, судя по старинному рукописному свидѣтельству, (гдѣ онъ названъ Юдокусомъ), былъ ученикомъ Губерта, и на основаніи письменныхъ доказательствъ признанъ за автора напрестольника (въ 10 квадр. футовъ и оконченный въ 1474 г.), съ изобр. Тайной Вечери, и находящагося въ ц. с. Агаты въ Урбино. Какъ въ упомянутой выше (стр. 272), и можетъ быть не многимъ только позднѣйшей, картинѣ Луки Синьіорелли, этотъ моментъ представленъ такимъ образомъ, что І. Христосъ проходя мимо стола у котораго колѣнопреклоненно стоятъ ученики, каждому поочередно преподаетъ Гостію; Іоаннъ приноситъ вино; Іуда черезъ плечо смотритъ на происходящее дѣйствіе; вверху на воздухѣ два ангела поклоняются с. Таинству. Въ качествѣ зрителей присутствуютъ герцогъ Федерико урбинскій и персидскій посолъ (венеціянецъ Зено) со свитою; все это происходитъ въ залѣ представляющемъ внутренность церкви. Это одно изъ превосходнѣйшихъ произведеній Эйковской школы, въ которомъ общее расположеніе, составлявшее одну изъ слабыхъ сторонъ ван-Эйковыхъ композицій, (можетъ быть подъ вліяніемъ италіянскихъ образцовъ) превосходно выдержано, сколько въ прекрасныхъ линіяхъ, столько же въ удачномъ распредѣленіи свѣта; мотивы богаты и живописны, лица полны характера и достоинства, и рисунокъ, въ особенности рукъ, безъукоризненно хорошъ. Колоритъ хотя и свѣтлѣе чѣмъ у братьевъ ван'Эйкъ, но силенъ.— Мы уже упомянули о превосходномъ поясномъ изобр. молящагося картезіанскаго монаха, слывущемъ въ антверп. музеѣ ван'Эйковскимъ произведеніемъ, но написанномъ по всей вѣроятности Юстусомъ.—Маленькая картина принадлежащая частному лицу въ Гентѣ, Обрѣтеніе честн. Креста и удостовѣреніе подлинности его на воскресающемъ умершемъ, прежде приписываема была Юстусу, но въ этой слабой и сухо исполненной картинѣ, слишкомъ мало общаго съ урбинскимъ произведеніемъ этого мастера.—Нѣкто Джіусто ди Алеманья, также ничего не имѣетъ общаго съ предъидущимъ

*) Ср. Waagen, Engl. I. 142; II. 382 и сл.; Paris. 347 и сл.

Юстусомъ кромѣ имени; его работы, одно изобр. Благовѣщенія съ ликами святыхъ по створамъ, въ Луврѣ. Судя по этой картинѣ онъ былъ однимъ изъ незамѣчательныхъ и позднѣйшихъ приверженцевъ Джіоттова направленія.

Петръ Христофсенъ. Въ Штеделевскомъ музеѣ во Франкфуртѣ на М. его руки изобр. Мадонны на престолѣ со свв. Іеронимомъ и Франпискомъ, помѣч. 1417 г.; судя по этой работѣ, и въ особенности по грандіозному складу драпировки, его можно считать однимъ изъ самыхъ раннихъ учениковъ Губерта. Въ общемъ эта картина отличается мастерскою законченностью, и преимущественно фигуры обоихъ святыхъ исполнены достоинства и выраженія.—Въ берл. музеѣ его имя носитъ портретъ молодой дѣвушки, весьма привлекательный по простому и граціозному выполненію, и своеобразному выраженію лица.— Тамъ же Страшный Судъ съ превосходными головами: вверху І. Христосъ на престолѣ съ избранными, внизу арх. Михаилъ, поражающій дьявола (въ демонски-звѣрскомъ образѣ) и Смерть, широкія, нетопырья крылья которой, весьма поэтически и оригинально, своею тѣнью покрываютъ весь помѣщенный внизу адъ; — потомъ, Благовѣщеніе, (съ Рождествомъ Христовымъ) помѣч. 1452 г., – составлявшія нѣкогда створы къ одному напрестольнику въ Бургосѣ, потомъ въ Сеговіи, и подъ конецъ доставшіяся г-ну Празинелли во Франкфуртѣ.—Въ мадридск. музеѣ четыре образа (Житіе Пр. Дѣвы), Пассаваномъ также приписываются Петру Христофсену. — Картина, 1449 г. принадлежащая г-ну Оппенгейму въ Кёльнѣ, съ болѣе общими формами и колоритомъ чѣмъ въ другихъ фландрскихъ картинахъ:—с. Элигій въ образѣ золот. дѣлъ мастера, продаетъ жениху и невѣстѣ обручальное кольцо.

Гуго ван'дер'Гöсъ, род. и поселился въ Гентѣ, объ немъ подъ именемъ Гугона антверпенскаго, какъ объ ученикѣ Яна ван'Эйкъ упоминаетъ Вазари. Главная картина его въ ц. С. Марія Нуова во Флоренціи: Рождество Христово съ поклоняющимися Ему пастырями и прелестною группою парящихъ вверху ангеловъ. На створахъ, по два лика свв. угодниковъ и угодницъ, возлѣ нихъ, колѣнопреклоненные вдатель этого образа, Томазо Портинари съ сыновьями, и жена его съ дочерьми; всѣ фигуры натур. величины и весьма знаменательны. (Кромѣ того есть еще мужской портретъ во дворцѣ Питти, можетъ быть этого же Портинари.) Этимъ картинамъ вполнѣ соотвѣтствуютъ, Благовѣщеніе, подъ № 530 въ Берлинѣ; и другое въ одномъ изъ кабинетовъ мюнх. пинакотеки, подъ № 43; всѣ остальныя произведенія приписываемыя Гугону, по мнѣнію Ваагена болѣе или менѣе разнствуютъ между собою. Головы его отличаются важностью и строгостью, но лишены чувства красоты, складки жестки и угловаты, колоритъ очень ясенъ, но холоднѣе чѣмъ у всѣхъ прочихъ ван'Эйковыхъ учениковъ; портреты очень натуральны и полны жизни, рисунокъ тщателенъ, исполненіе въ высшей степени дѣльно. *) Онъ умеръ въ 1478 г. въ Роденскомъ монастырѣ близъ Брюсселя.

---

*) Въ антверпенскомъ музеѣ хранится маленькая картина необыкновенно тонкой отдѣлки, представляющая с. епископа среди роскошной архитектонической обстановки, съ помѣтою НС, указывающею можетъ быть на упомянутаго художника. Пестрый мозаичный полъ на этой картинѣ, (въ 1861 году) намъ живо напомнилъ „Благовѣщеніе" находящееся въ Берлинѣ.=Ф. Бломб

Герардъ ванъдерМейре (Meire, также: Meeren, Meere и Meer), хотя и слыветъ ученикомъ Губерта, но какъ достовѣрно извѣстно, лишь 26 лѣтъ послѣ смерти послѣдняго (1452) вступилъ въ братство с. Луки въ Гентѣ. Главное его произведеніе, упрочившее за нимъ старшинство предшественникъ, находится въ одной часовнѣ гентскаго собора; — надпрестольникъ съ изобр. на средней доскѣ Распятія Христова; на одной изъ боковыхъ—Моисея, высѣкающаго воду изъ камня; на другой мѣдная змѣя, (то и другое какъ символическія указанія на Христа). Рисунокъ на этомъ образѣ, вслѣдствіе вытянутыхъ въ длину фигуръ нѣсколько неуклюжъ, и драпировка при длинныхъ линіяхъ очень угловата, колоритъ ясенъ и блѣденъ, но выраженіе проникнуто мягкостью, весьма удавшеюся въ особенности въ группѣ съ лежащею безъ чувствъ Б. Матерью и Ея приближенными.

Сюда же также надо отнести Рене Анжуйскаго, номинальнаго короля неаполитанскаго, герцога лотарингскаго, графа провансскаго, род. 1408 ум. 1480 г. Ранніе его работы обличаютъ способъ изображенія подходящій къ манерѣ Пизанелло; такъ напр. небольшая картина въ двухъ отдѣленіяхъ, принадлежащая г-ну Вилеріану, директору музея въ Эксѣ (Aix). Въ одномъ представлены Рене и жена его въ молитвѣ, стоя на колѣняхъ передъ аналоями; на другомъ, видѣніе с. Бернардина сіенскаго. Уже болѣе въ стилѣ ванъЭйковъ составленъ большой напрестольникъ въ Вилльневской больницѣ близъ Авиньона; произведеніе отличающееся богато-фантастическимъ замысломъ. Вверху окруженные ангелами, святыми и младенцами, три лица Пресв. Троицы, вѣнчающія Пр. Дѣву въ ознаменованіе Ея прославленія; внизу, въ многочисленныхъ маленькихъ фигурахъ развивается кругъ входящихъ сюда отношеній: мы видимъ тутъ адъ, чистилище и воскресеніе; на воздухѣ ангелы борются противъ демоновъ за души усопшихъ; тамъ же рядомъ Моисей съ стадомъ и передъ нимъ горящій кустъ; с. Григорій служащій обѣдню, возлѣ него Спаситель во гробѣ; вдали городъ, въ которомъ жители занимаются своими мірскими дѣлами; на скалистомъ островѣ среди моря другой городъ; у высокаго берега передъ Распятіемъ стоитъ на колѣняхъ картезіанскій монахъ; на первомъ планѣ отверстый гробъ Б. Матери съ двумя ангелами и двумя молящимися фигурами. Обдѣлка не равномѣрна и не особенно гармонична, но въ общемъ нѣтъ недостатка въ замѣчательныхъ и пріятныхъ мотивахъ. Въ этомъ же родѣ обдѣланъ весьма выразительный портретъ какого-то кардинала въ Авиньонскомъ музеѣ. Наконецъ, совершенно во фландрскомъ стилѣ исполненъ большой напрестольникъ въ Экскомъ (Aix) соборѣ, стоявшій прежде въ тамошней церкви кармелитовъ. *) Это створчатый образъ съ фигурами почти въ натуральную величину; на верхней части изображенъ Богъ-Отецъ среди сонма ангеловъ; на средней доскѣ Моисей съ овцами снимающій съ себя передъ ангеломъ обувь; въ горящемъ кустѣ (бѣлыхъ розъ) является ему Б. Матерь съ Младенцемъ; на заднемъ планѣ богатый пейзажъ съ аллегорическими фигурами намекающими

*) Ср. D'Agincourt, таб. 166.—Обстоятельная хотя и лишенная критическаго взгляда монография; Oeuvres compl. du Roi René etc. Angers 1845. Рисунки Hawke, текстъ Quatrebarbes.—Ср. Kunstbl. 1846. № 38.

подобно горящему кусту на безпорочное Зачатіе Пр. Дѣвы. На внутренней сторонѣ створъ представлены Ренэ съ его женою на колѣняхъ, съ своими заступниками; на внѣшней, одною только сѣрою краскою, Благовѣщеніе.— Ренэ былъ также замѣчательный миніатюристъ; превосходно расписанная его рукою рукопись о турнирахъ хранится въ париж. библ.; очень хорошій молитвенникъ въ Анжерской библ.; другія вещи въ разныхъ мѣстахъ. Во время его непродолжительнаго царствованія въ Неаполѣ въ 1440, онъ посвятилъ, какъ говорятъ, Колантоніо дель Фіоре въ искусство фландрской живописи.

Дирикъ или Диркъ Стуербаутъ, род. около 1391 г. въ Гарлемѣ и поэтому Вазари и Карлъ фонъ Мандеръ его прозвали, Дирикомъ гарлемскимъ. Онъ занимаетъ весьма видное мѣсто въ старшемъ поколѣніи ван'Эйкскихъ учениковъ и въ своихъ произведеніяхъ ближе всѣхъ прочихъ учениковъ подходитъ къ манерѣ Губерта. Онъ жилъ и работалъ нѣкоторое время въ родномъ городѣ, а потомъ, съ 1461 г. Лёвенѣ. Въ послѣднемъ городѣ до 1467 г. онъ окончилъ два напрестольника со створами по заказу братства Св. Евхаристіи, и годъ спустя двѣ большія картины въ залѣ засѣданій въ ратушѣ; за исключеніемъ послѣднихъ, эти произведенія доселѣ считались образцовыми работами, то Рожьѐ, то Мемлинга.

Первый изъ упомянутыхъ напрестольниковъ съ мученіемъ с. Эразма, и со свв. Іеронимомъ и Бернгардомъ на боковыхъ створахъ, находящійся въ ц. с. Петра въ Лёвенѣ, обличаетъ большую умѣренность въ обдѣлкѣ этого отвратительнаго предмета, даже въ ущербъ естественности, притомъ превосходную моделлировку, и всю силу этого мастера по части пейзажной живописи. Но во всемъ своемъ совершенствѣ выступаетъ его талантъ въ изображеніи Тайной Вечери на середней доскѣ втораго напрестольника въ той-же церкви, и въ предметахъ на четырехъ принадлежащихъ къ нему створахъ. Изъ послѣднихъ двѣ половинки, съ ликами «Авраама и Мелхиседека» и «Ниспосланіе манны», изъ собранія Боассере перешли въ мюнх. пинакотеку (въ одномъ изъ кабин. подъ № 44 и 45), а остальныя двѣ изъ Беттендорфскаго собранія въ берл. музей. Преимущественно этимъ пяти картинамъ, подлинность которыхъ засвидѣтельствована между прочимъ собственноручною роспиской самого художника, послѣдній обязанъ тѣмъ мѣстомъ, которое онъ по справедливости занимаетъ въ исторіи искусства. На первой изъ двухъ картинъ берл. музея представлено празднованіе пасхи: въ уютной, убранной комнатѣ вокругъ стола собралась семья, отправляясь въ путь, съ посохами въ рукахъ, и готовая приступить къ трапезѣ; лица строгія, съ выряженіемъ праздничнаго настроенія и внутренней сосредоточенности. — На другой картинѣ мы видимъ пророка Илію, спящаго въ пустынѣ, и котораго будитъ ангелъ для принятія пищи и отправленія въ путь: превосходно передано полное спокойствія достоинство на лицѣ пророка, и кроткое выраженіе ангела; вдали виденъ осенній пейзажъ, прекрасно написанный и грандіознаго, яснаго характера.—Въ изображеніи «Ниспосланія манны» также скорѣе преобладаетъ отпечатокъ религіознаго торжества, чѣмъ обыкновеннаго занятія; ландшафтный задній планъ здѣсь тоже замѣчательной красоты. Менѣе удовлетворительны двѣ самыя значительныя по размѣру картины Дирика,

находившіяся прежде въ лѣвенской ратушѣ и пріобрѣтенныя въ послѣдствіи антикваріемъ Ньёвенюсомъ изъ оставшагося имущества короля Вильгельма II нидерландскаго. На одной изображенъ императоръ Оттонъ, приказывающій казнить одного изъ придворныхъ по ложному доносу супруги своей, императрицы,—на другой жена казненнаго, посредствомъ испытанія огнемъ доказывающая императору невинность своего мужа. Въ этой картинѣ, состоящей изъ фигуръ почти въ натуральную величину, длина размѣровъ, суховатые члены и неловкіе мотивы болѣе бросаются въ глаза, чѣмъ на картинахъ меньшей величины, по благодаря живости головъ, сильному колориту и тѣльному выполненію, художественное достоинство этого произведенія тѣмъ не менѣе весьма значительно. Кромѣ упомянутыхъ произв., по митнію Ваагена, работы этого же мастера еще слѣдующія вещи: два маленькихъ складня со сценами изъ житія с. Урсулы, въ больницѣ Soeurs noires въ Брюгге; прекрасное Увѣнчаніе Пр. Дѣвы въ академіи искусствъ въ Вѣнѣ, (какъ и предъидущее прославившее произведеніемъ Мемлинга); Взятіе І. Христа подъ стражу, въ мюнх. пин.; погребеніе какого-то епископа, принадлежавшее умерш. Чарльсу Истлеку въ Лондонѣ, и маленькій напрестольникъ съ мученіемъ с. Ипполита въ брюггскомъ соборѣ.

Г-ну Брентано во Франкф. на М. принадлежитъ маленькая картина, повидимому также работы Стуербаута; сюжетъ ея, тибуртинская сивилла, во дворѣ замка въ нидерландскомъ стилѣ, объясняющая Августу и его свитѣ смыслъ извѣстнаго видѣнія; всѣ фигуры портреты, нѣкоторыя съ пріятными чертами, другія съ изысканнымъ выраженіемъ и въ натянутыхъ позахъ.

§ 221. Рожьѐ ванъ'деръ'Вейденъ, старшій, до 1846 г. онъ былъ извѣстенъ подъ именемъ Рожье Брюггскаго, но въ этомъ году, стараніями гна. Вауткера, архиварія въ Брюсселѣ, дознаны были настоящее его имя и родина его Брюссель; безспорно знаменитѣйшій изъ учениковъ ванъ'Эйка. Онъ род. по всей вѣроятности въ концѣ XIV, или въ началѣ XV вѣка, никакъ не позже, и въ 1436 г. занималъ оффиціальную должность городскаго живописца въ Брюсселѣ, гдѣ прославился знаменитою въ свое время картиною, въ залѣ тамошней ратуши. Въ этой картинѣ онъ изобразилъ, какъ примѣръ строгаго правосудія, сказочнаго брюссельскаго судью Геркенбальда (живша-го будтобы въ XI вѣкѣ), умертвившаго собственноручно родного племянника за изнасилованіе дѣвицы, и благодаря чуду получившаго Гостію, въ которой ему какъ убійцѣ отказывалъ духовникъ. По створамъ представлено было правосудіе имп. Траяна. Произведеніе это какъ надо полагать, погибло при пожарѣ въ ратушѣ въ 1695 г.—Но еще до этого времени папа Мартинъ V (ум. 1431) подарилъ королю испанскому Хуану II тритихъ работы Рожьѐ перешедшій послѣ смерти голландскаго короля въ берл. музеи. На этомъ складнѣ изображено Рождество Христово, потомъ умершій Спаситель на лонѣ рыдающей Б. Матери, и явленіе воскреснаго Господа Б. Матери; кромѣ того на одноцвѣтномъ, сѣрою краскою расписанномъ полямъ, представляющимъ готическій порталъ, помѣщены изображенія изъ житія Пр. Богородицы и Страстей Господнихъ; произв. полное глубокаго чувства, съ блестящимъ колоритомъ и самой тонкой отдѣлки, но сухое по рисунку. Ваагенъ (въ противоположность Пассавану и Кавалькаселле) сомнѣвается въ тождественно-

сти этого произведенія съ «створеніемъ великаго и знаменитаго маэстро Рогели изъ Фландріи», которое, судя по старинной грамотѣ хранящейся въ картезіанскомъ монастырѣ Мирафлоресъ близъ Бургоса, подарено было въ 1455 г. этой обители вышеупомянутымъ королемъ Хуаномъ II. Близко сродственны этому триптиху, другой въ тойже галереѣ, съ изобр. посереднѣ Крещенія въ Іорданѣ и съ боковъ рождества и успѣкновенія головы Крестителя; потомъ напрестольникъ въ вѣнской галереѣ, съ Распятіемъ Христовымъ и свв. Магдалиною и Веронікою на створахъ, слывущій тамъ работою Шонгауера; наконецъ триптихъ съ поясными изобр. (І. Христа съ земнымъ шаромъ между Пр. Дѣвою и любимымъ Имъ ученикомъ, и по створамъ Предтечи съ Магдалиною), принисываемый Мемлингу, и находящійся въ собр. маркиза Вестминстерскаго въ Лондонѣ. — Пять большихъ напрестольныхъ образовъ съ изображеніями Страшнаго Суда, находятся въ больницѣ бургундскаго города Бона. На большой серединой доскѣ, по золотому фону представленъ торжественный ликъ Судіи сидящаго на престолѣ въ радугѣ; на двухъ маленькихъ доскахъ вверху сбоку, изображены по два ангела съ орудіями страданій; по обоимъ створамъ примыкающимъ къ главному образу, Б. Матерь и Предтеча, каждый съ шестью апостолами; на крайнихъ крыльяхъ, святыя дѣвы, вдатель образа и современники.—на нижней части всѣхъ этихъ картинъ, отдѣленной отъ верхней полосою облаковъ, въ кромѣшной тьмѣ представлены обычныя сцены Страшнаго Суда. На внѣшнихъ сторонахъ створъ, рукою ученика сѣрою краскою представлены: Б. Матерь со свв. Себастіаномъ и Антоніемъ и колѣнопреклоненные передъ аналоемъ вдатель съ его женою, (Николай Ролленъ, канцлеръ Филиппа добраго). Это превосходное произведеніе повидимому было окончено еще до 1447 г. — Ближайшее по времени къ предыдущему, изобр. Мадонны подъ открытою сѣнью поддерживаемою двумя ангелами, около Нея ап. Петръ и Предтеча (заступники Флоренціи), и Косьма съ Даміаномъ (заступники рода Медичи), а внизу на цоколѣ флорентинская лилія. Этотъ образъ находится въ настоящее время въ Штеделевомъ институтѣ во Франкф. на М., и по всей вѣроятности былъ написанъ для Петра и Джіованни деМедичи въ 1450 г. Вліянія Джентиле да Фабріано, картины котораго Рожье въ ту пору изучалъ въ Латеранѣ, въ этомъ произведеніи рѣшительно не замѣтно, напротивъ, оно отличается большою законченностью и правильностью рисунка и вполнѣ фландрскою точностью въ отдѣлкѣ. — Очень привлекательная и красивая композиція, Еванг. Лука, пишущій образъ Мадонны, въ мюн. пинак. (слывущая тамъ работою ван'Эйка); въ особенности прекрасна голова Б. Матери; побочные предметы здѣсь также превосходно выполнены, и именно видъ въ окно, составляющій прелестную картинку въ картинѣ.—Потомъ два напрестольника со створами, изящной работы съ изобр. на каждомъ посереднѣ Поклоненія новорожд. Младенцу Іисусу. Одинъ изъ этихъ напрестольниковъ (считавшійся прежде работою Мемлинга), исполненъ былъ по заказу Петра Бладолина, казначея Филиппа добраго, для сооруженной имъ, и докончешой въ 1450 г. церкви въ Миддельбургѣ, а теперь находится въ берл. музеѣ*). Посере-

*) Въ принадлежности этого произв. кисти Рожье не можетъ быть сомнѣнія, несмотря на то что неизвѣстною рукою въ XVII вѣкѣ на немъ выставлено было имя Мемлинга.

дикѣ, новорожденный Мл. Іисусъ окруженный Б. Матерью, Іосифомъ, колѣнопреклоненнымъ вдателемъ, (чрезвычайно натуральною фигурою), и весьма милыми ангелами, отчасти стоящими у яслей на колѣняхъ, отчасти парящими по кровлѣ вертепа. Съ одной стороны, возвѣщеніе о рожденіи Господа повелителю запада, (Августъ съ тибуртинской сивиллою и явленіемъ Б. Матери) *); съ другой, возвѣщеніе о томъже событіи царямъ востока, (волхвы на горѣ и Мл. Іисусъ являющійся имъ въ сіяніи); послѣдняя картина отличается своеобразною, величавою постановкою и превосходными головами, исполненными выраженія: она прежде принадлежала къ собранію Боассере и вѣроятно была написана для ц. с. Колумбы въ Кельнѣ.—Другой напрестольникъ въ моихъ лицахъ, приписываемый тамъ ванъ'Эйку, но слишущій впрочемъ также произведеніемъ Мемлинга, положительно сроденъ предыдущему. Въ серединѣ изображено Поклоненіе волхвовъ, на одной изъ половинокъ Благовѣщеніе, на другой Иршествіе въ храмъ; все это представлено въ блестящемъ колоритѣ, съ чрезвычайно живыми головами, въ числѣ которыхъ одна, (король на среднемъ образѣ) портретъ Карла смѣлаго бургундскаго.—Потомъ слѣдуетъ, большое изображеніе семи Таинствъ, въ антверпенскомъ музеѣ (прежде считавшееся ванъ'Эйковскою работою). Дѣйствіе распредѣлено по середней и боковымъ доскамъ, и продолженный по всѣмъ общій задній планъ, представляетъ величественный готическій храмъ, знаменующій вселенскую церковь. Семь Таинствъ, при каждомъ нѣсколькодѣйствующихъ лицъ, распредѣлены такимъ образомъ, что у средняго престола представлено Таинство Евхаристіи; изъ каждою изъ группъ по ангелу на воздухѣ въ одеждѣ символическаго цвѣта; (надъ Таинствомъ Крещенія, въ бѣлой; надъ Покаяніемъ, въ ярко красной, и т. д.) въ среднемъ кораблѣ стоитъ крестъ съ умирающимъ на немъ Спасителемъ, у креста Б. Матерь, Іоаннъ, Магдалина и др. жены. Фигуры полны индивидуальности и жизни, и съ рѣзкими очертаніями но безъ особеннаго драматическаго выраженія; техническое выполненіе старательное и мастерское, перспектива богата, и по высокому горизонту совершенно вѣрна.

Вѣроятно къ позднѣйшимъ работамъ Рожъ приналлежатъ три узкія изображенія съ фигурами почти въ натуральную величину: Б. Матерь питающая грудью Млад. Іисуса, с. Вероника съ убрусомъ, и Богъ-Отецъ съ умершимъ Христомъ (послѣднее, въ одинъ сѣрый цвѣтъ); эти три картины прежде находились въ бельгійскомъ аббатствѣ Флемаль, а теперь въ музеѣ во Франкф. на М. Одно Спятіе со Креста въ королевск. собр. въ Гагѣ (№ 55), слываетъ тамъ произведеніемъ Мемлинга.—Рожъ, умеръ въ 1464 г. 16 іюня, и похороненъ въ брюссельскомъ соборѣ. Послѣ смерти Яна ванъ'Эйка онъ сталъ средоточіемъ искусства на сѣверѣ, и главою одной изъ знаменитыхъ школъ.

§ 222. Гансъ Мемлингъ, (прежде ошибочно назыв. Гемлингъ) **),

*) Гораздо слабѣйшее повтореніе этой картины въ берл. музеѣ, также приписываемо было Мемлингу.

**) Спорный вопросъ о различіи въ имени этого мастера, послѣ собранныхъ Вагеномъ (Deutsch. Kunstbl. 1854. стр. 177) доказательствъ, можно теперь считать окончательно рѣшеннымъ (Ср. кромѣ того, Waagen Gesch. d. Mal. III. стр. 165).

ученикъ Рожье брюггескаго, и одинъ изъ отличнѣйшихъ художниковъ вышедшихъ изъ школы ванъ-Эйка, и именно тотъ, у котораго, на сколько мы можемъ судить по оставшимся произведеніямъ, направленіе учителя развито было еще съ большею свободою и самобытностью. Объ обстоятельствахъ жизни Мемлинга тоже не много извѣстно *); исторически достовѣрно лишь то, что въ 1477 и 78 годахъ онъ жилъ въ большой бѣдности въ Брюгге, а съ 1487 г. положеніе его нѣсколько поправилось. Между тѣмъ, по новымъ изслѣдованіямъ англичанина Виле въ Брюгге, основанныхъ на документахъ, оказывается, (въ противоположность старинному преданію о его бѣдности), что въ упомянутомъ городѣ онъ имѣлъ домъ, когда-то даже городу давалъ взаймы деньги, съ женою (умершею въ 1487 г.) прижилъ троихъ дѣтей, и въ 1495 г. умеръ. Въ первые годы, какъ говорятъ, нѣкоторое время онъ жилъ въ Италіи, а въ концѣ XV вѣка работалъ въ Испаніи; мы упоминаемъ объ этомъ потому, что многіе его отождествляютъ съ прославившимся между испанцами художникомъ Хуаномъ Фламенго (Іоанномъ фламандскимъ, см. далѣе). Однако, по новѣйшимъ изслѣдованіямъ, тождественность этихъ лицъ опятьтаки весьма неправдоподобна.

Въ произведеніяхъ Мемлинга ствлъ ванъ-Эйковской школы проникнутъ своеобразно-строгимъ характеромъ. Черты лица его фигуръ менѣе привлекательны и строже; формы не вполнѣ обличаютъ граціозной стройности ванъ Эйковыхъ фигуръ; движенія не такъ мягки, но обдѣлка, какъ мы уже замѣтили, рѣшительнѣе, и въ отношеніи къ отдѣльностямъ тщательнѣе. Въ расположеніи группъ онъ придерживается строгой симметріи и ограничивается самымъ необходимымъ количествомъ фигуръ: но съ другой стороны, онъ старается по возможности подробно изложить историческую сторону предмета, и потому охотно обставляетъ задній планъ изображеніями въ меньшихъ размѣрахъ, событій предшествовавшихъ главному дѣйствію или послѣдовавшихъ за нимъ. Строгій взглядъ этого художника выказывается преимущественно въ замыслѣ и колоритѣ пейзажей. У Іоанна ванъ-Эйкъ они свѣтятся въ весеннемъ лучѣ, у Мемлинга зато вполнѣ уже наступила лѣтняя пора: зелень темнѣе и спѣлѣе, луга равномѣрнѣе окрашены, листья на деревьяхъ гуще, тѣнь отъ нихъ сильнѣе, массы свѣта шире и спокойнѣе; иногда также пейзажи его представляютъ болѣе однообразный и ясный осенній характеръ. Самыя удачныя изъ его картинъ именно тѣ, въ которыхъ требовалось изобразить сильный и яркій свѣтъ, напр. при солнечномъ восходѣ, или необыкновенную игру цвѣтовъ, напр. въ изображеніяхъ явленій, видѣній и пр.

Превосходнѣйшія картины Мемлинга находятся въ Брюгге и преимущественно въ тамошнемъ госпиталѣ с. Іоанна. Двѣ изъ картинъ хранящихся въ залѣ капитула этого заведенія, помѣчены именемъ художника и 1479 годомъ. Та и другая напрестольные образа со створами. Большая изъ нихъ

*) B. de Kevenberg: Ursula, princesse britannique d'après la légende et les peintures d'Hemling. Gand. 1818.— Ср. Passavant, Kunstreise etc. и Schnaase, niederl. Briefe, во мн. м.— Нѣкоторые старались доказать что Мемлингъ былъ родомъ нѣмецъ, но форма имени Hans (у Вазари Ansse вмѣсто Anssе), часто встрѣчается между нидерландцами, и не можетъ служить доказательствомъ нѣмецкаго происхожденія.

извѣстна подъ названіемъ «Обрученія с. Екатерины», хотя этому предмету отведено лишь второстепенное мѣсто на картинѣ, а гораздо болѣе выдаются лики обоихъ Іоанновъ, заступниковъ госпиталя. На главномъ, серединномъ образѣ представлена Пр. Дѣва сѣдящею подъ портикомъ на престолѣ, съ котораго сзади спускается коверъ; вверху два ангела, держащіе надъ главою Ея корону. Съ одной стороны колѣнопреклоненная вел. муч. Екатерина которой Мл. Іисусъ надѣваетъ на руку кольцо; обѣ фигуры превосходны. Позади с. Екатерины, полный красоты ангелъ играющій на органѣ; еще далѣе въ глубинѣ картины Іоаннъ Кр. съ агнцемъ. Съ другой стороны колѣнопр. вел. муч. Варвара, читающая книгу; позади ея другой ангелъ, держащій книгу передъ Пр. Дѣвою, и вдали евангелистъ Іоаннъ; фигура высокой красоты, съ глубокимъ и кроткимъ выраженіемъ. По обѣимъ сторонамъ престола черезъ аркаду видѣнъ роскошный пейзажъ, въ которомъ представлены разныя сцены изъ житія обоихъ Іоанновъ. На крылѣ справа изображено Успѣніе главы Іоанна Кр. и позади этого предмета галерея, съ видомъ на пейзажъ со сценами изъ житія этого святого. На лѣвомъ крылѣ образа представленъ евангелистъ Іоаннъ на островѣ Патмосѣ, готовящимся записать въ книгу апокалипсическое видѣніе на которое устремленъ его взоръ: Господь Саваоѳъ на престолѣ въ блестящей, лучезарной славѣ, среди радуги; въ полукругѣ расположенъ сонмъ патріарховъ въ бѣлыхъ одеждахъ, съ строгимъ видомъ и арфами въ рукахъ; напротивъ, среди пламени и мистическихъ фигуръ, представленъ звѣрь со многими головами; внизу пейзажъ со скалами въ которыхъ ищутъ себѣ спасенія отдѣльныя группы бѣгущихъ людей; потомъ четыре могучіе всадника, несущіеся смѣло на легкихъ коняхъ; наконецъ море съ его темнозелеными, прозрачными какъ кристаллъ водами, въ которыхъ отражаются, и радуга и небесный сводъ, и мистическія фигуры и прибрежные предметы, и сливаются въ одно цѣлое всѣ эти разнообразныя изображенія. По внѣшнимъ сторонамъ створъ представлены по два мужскихъ и женскихъ святыхъ, и передъ ними колѣнопреклоненные молельщики и молельщицы (госпитальныя сестры) въ монашескомъ одеждѣ. Этотъ образъ, самое обширное и значительное изъ Мемлинговыхъ произведеній, отличается столькоже глубокою поэзіею, сколько сильнымъ и живописнымъ колоритомъ, и такою свободою формъ, какой мы не находимъ даже у братьевъ ванъ-Эйкъ; выраженіе головъ впрочемъ, не вполнѣ одинаковаго достоинства. Къ сожалѣнію, картина эта очень пострадала и многократно была подправляема *).—Другая картина меньшихъ размѣровъ; съ изобр. на среднемъ образѣ Поклоненія волхвовъ, на одномъ изъ боковыхъ крыльевъ Рождества Христова съ поклоняющимися Младенцу ангелами, на другомъ Сретенія съ чрезвычайно красивыми фигурами; по внѣшнимъ сторонамъ, Іоанна Кр. и с. Вероники. Эта картина лучше сохранилась, чѣмъ упомянутая сейчасъ, и замѣчательна въ особенности по задушевному выраженію которымъ проникнуты наивныя и тонкоотдѣланныя головы; кромѣ того, это единственное произведеніе этого мастера на которомъ кромѣ 1479 года, еще помѣчено пол-

*) Граву Дюпателю въ Парижѣ досталось изъ Испаніи изображеніе Мадонны на престолѣ, чествуемой многими лицами и ихъ заступниками, портретными фигурами какого-то семейства, и весьма сродное по чертамъ упомянутому выше. Waagen. въ пр. м. стр. 123.

пое его имя. — Относительно третьей картины въ томъже залѣ, представляющей спицыну, сомнѣваются въ подлинности Мемлинговой подписи. — На четвертой, 1480 г. изображенъ снятый со креста Спаситель; на внутренней сторонѣ створъ велич. Варвара и с. Андріанъ съ вкладчикомъ; на внѣшней, картина Елена и св. Марія Египетская *). — Потомъ сюзлже перенесенъ превосходный небольшой диптихъ 1487, находившійся прежде въ госпиталѣ с. Іоанна; на одной половинкѣ его изображена Б. Матерь среди комнаты въ древнемъ вкусѣ, подающею Млад. Іисусу яблоко; на другой представленъ колѣнопреклоненный передъ аналоемъ вкладчикъ, лицо котораго кромѣ того еще видно въ зеркалѣ, представленномъ на предъидущемъ образѣ.

Сверхъ того въ этомъже залѣ госпиталя с. Іоанна хранится знаменитая рака съ мощами с. Уреулы, (la châsse de Ste. Ursule), почти въ четыре фута длиною, и представляющая подобіе изящной и богатой готической церкви, какъ вообще раки большаго размѣра. Всѣ внѣшнія стороны ея украшены образками Мемлинговой руки, исполненными съ миніатюрною отчетливостью масляными красками. — По обѣимъ сторонамъ, представляющимъ кровлю, помѣщены по три медальона; въ серединѣ большой, по сторонамъ по одному маленькому; на послѣднихъ изображены играющіе на муз. инструментахъ ангелы, на серединѣ, съ одной стороны Увѣнчаніе Пр. Дѣвы, съ другой прославленіе с. Уреулы и ея дѣвственницъ, и фигуры двухъ епископовъ. — На фронтонѣ передней стороны изображена Пр Дѣва съ Мл. Іисусомъ, и передъ Нею двѣ госпитальныя сестры на колѣняхъ, позади этой группы, с. Уреула со стрѣлою, атрибутомъ ея мученической смерти и дѣвственницы, которыхъ она покрываетъ своею широкою мантіею. — По продольнымъ сторонамъ раки, на шести плоскостяхъ большаго размѣра и окруженныхъ готическою аркадою, представлена извѣстная легенда о с. Уреулѣ. Эта святая, дочь англійскаго короля, съ многочисленными подругами и въ сопровожденіи благочестиваго обрученнаго своего и рыцарей, отправилась по повелѣнію свыше въ Римъ, и на обратномъ пути была замучена близъ Кёльна. Содержаніе отдѣльныхъ картинъ слѣдующее: — 1). Прибытіе святой въ Кёльнъ въ началѣ ея путешествія Уреула въ порфирѣ выходитъ изъ корабля на берегъ; волосы ея украшены жемчугомъ, рядомъ съ ней одна изъ ея дѣвственницъ несетъ ларчикъ съ драгоцѣнностями. Ласково и съ видомъ благочестиваго смиренія она кланяется встрѣчающимъ ее дѣвственницамъ. Видъ города Кёльна снятъ съ натуры, такъ что вполнѣ можно узнать главныя зданія. — 2). Прибытіе въ Базель. Королевская дочь съ частью своей свиты уже высадилась на берегъ и отправляется прямо въ старинный городъ; два другіе корабля приближаются къ пристани. На заднемъ планѣ видны альпы. Съ этого мѣста начинается уже сухопутное странствіе сонма дѣвственницъ. — 3). Прибытіе въ Римъ. Папа Кирiакъ встрѣчаетъ Уреулу за которою слѣдуетъ спускаясь съ горъ ея свита; юноши, рыцари и въ главѣ ихъ Конанъ, возлюбленный Уреулы. Видна отворенная церковь, въ которой совершаются крестины и нѣкоторыхъ исповѣдываютъ. — 4). Возвращеніе

*) По мнѣнію E. Förster и Waagen оригинальное произведеніе; по Passavant работа одного изъ учениковъ Мемлинга.

въ Базель. На заднемъ планѣ изъ воротъ города королевская дочь со свитою направляется къ рѣкѣ. На переднемъ планѣ представлено какъ всѣ уже сѣли на корабли; на одномъ изъ нихъ сидятъ, бесѣдуя другъ съ другомъ, папа между двумя кардиналами, и Урсула между двумя дѣвственницами. 5). Начало истязаній. Представленъ у берега таборъ враждебнаго христіанамъ императора Максимина; два корабля пристаютъ къ берегу. Дикія шайки съ мечами, дубинами и луками окружаютъ корабли; на берегу юноши падаютъ подъ ударами враговъ. Съ тихою покорностью и духовными пѣснями, одна часть дѣвственницъ на корабляхъ встрѣчаетъ удары стрѣлъ; нѣкоторыя изъ нихъ и изъ сопровождающихъ ихъ духовныхъ лицъ уже поражены.—6). Кончина с. Урсулы. Она съ двумя дѣвственницами у императора въ шатрѣ. Одинъ изъ наемниковъ уже навелъ на нее стрѣлу, съ блаженною покорностью она ожидаетъ смерть. Изъ предстоящихъ нѣкоторые съ участіемъ, другіе равнодушно смотрятъ на происходящее дѣйствіе.—Эти маленькія картины принадлежатъ къ числу самыхъ превосходнѣйшихъ произведеній фландрской школы. Благодаря малому размѣру фигуръ рисунокъ гораздо правильнѣе, чѣмъ на картинахъ этого мастера съ болѣе крупными фигурами; движенія развязны, и колоритъ при всей нѣжности исполненія, всетаки очень силенъ; выраженіе нѣкоторыхъ головокъ въ высшей степени закончено. Къ сожалѣнію и эти картины также очень пострадали, и за исключеніемъ находящихся на крышкѣ раки, всѣ сильно подправлены, что значительно вредитъ характеру изображенія.

Въ брюггской академіи хранятся два престольные образа приписываемые Мемлингу. На середней доскѣ одного, изображено Крещеніе Христово, и на заднемъ планѣ другія сцены изъ жизни Спасителя и Предтечи; по внутренней сторонѣ створъ, два угодника, и передъ ними колѣнопреклоненное семейство вдателя образа; а по внѣшней сторонѣ, Пр. Дѣва съ Мл. Іисусомъ и передъ Ней колѣнопреклоненныя женщина съ своею дочерью, которыхъ поручаетъ Б. Матери святая Магдалина. Произведеніе высокой красоты, и отличающееся своеобразною привлекательностью головъ.—Другой напрестольникъ, помѣченный 1484 г. (и вѣроятно произведеніе какого нибудь ученика), менѣе замѣчателенъ. По серединѣ с. Христофоръ съ Млад. Іисусомъ на плечахъ, переходящій черезъ темный потокъ; на заднемъ планѣ занимается заря; на переднемъ планѣ святые Венедиктъ и Эгидій; на створахъ другіе святые и семья вкладчика.

Въ антверпенскомъ музеѣ есть двѣ миніатюрныя вещи Мемлинга, принадлежащія по тонкости исполненія къ превосходнѣйшимъ произведеніямъ школы: диптихъ 1490 г. съ изобр. на лицевой сторонѣ одной изъ половинокъ, Мадонны, стоящей въ готической церкви, и на оборотной І. Христа на земномъ шарѣ, а на другой половинкѣ, молящихся вкладчиковъ среди уютной домашней обстановки. Другая—Благовѣщеніе, съ головками необыкновенной красоты и достоинства выраженія. — Дорожный складень импер. Карла V, высокой красоты (съ «Поклоненіемъ волхвовъ между «Рождествомъ Христовымъ» и «Срѣтеніемъ» и закрашенною сѣрою краскою внѣшней стороною), въ 1852 г., изъ одного замка близъ Аранхуэсъ перешелъ въ мадридскій музей.

Такогоже совершенства какъ изображенія изъ житія с. Урсулы на ея ракѣ въ Кельнѣ, рядъ маленькихъ картинъ, находившихся въ собраніи короля голландскаго въ Гаагѣ. Десять сценъ изъ житія с. Бертена помѣщенныхъ на двухъ продолговатыхъ доскахъ, служившихъ нѣкогда для покрытія великолѣпной раки этого святого хранившейся въ ц. аббатства с. Мартина въ С. Омерѣ. Чрезвычайно живо почувствована и привлекательна сцена рожденія святого, его постриженія въ монахи и разнообразныя собранія духовныхъ; и подобно тому какъ на картинахъ с. Урсулы болѣе выступаетъ святое одушевленіе полной тревоги жизни, здѣсь мы видимъ преимущественно тихое житіе изображника Божія. — Чрезвычайно замѣчательна еще продолговатая картина въ этомъ же родѣ въ мюнхенск. пинакотекѣ. На ней представлены главныя событія изъ жизни Спасителя и Б. Матери (и именно, только семь радостей Пр. Дѣвы), но послѣднія изображенія здѣсь не отдѣлены одно отъ другаго, а напротивъ, соединены въ одно большое цѣлое посредствомъ ландшафта и множества вставочныхъ сценъ, составляя такимъ образомъ цѣлый міръ полный жизни, радости и печали; все это исполнено дивной привлекательности. — Въ томъже собраніи хранится изобр главы Спасителя, весьма сходное по композиціи съ ванъ'Эйковскимъ въ Берлинѣ, (см. стр. 506). и хотя съ меньшею чистотою формъ, но несравненно бо́льшимъ выраженіемъ божественной силы и кротости; отдѣлка въ высшей степени закончена.

Знатоками какъ Гото и Ваагенъ, въ настоящее время однимъ изъ главныхъ произведеній Мемлинга признается, знаменитый «Страшный Судъ» 1467 г. въ приходской ц. с. Маріи въ Данцигѣ, слывшее работою, то Михаила Вольгемута, то Гугона ванъдеръГёсъ (по мнѣнію Гирта), то Альберта ванъУватеръ (Пассаванъ). Эта картина состоитъ изъ средняго изображенія со створами по сторонамъ; фонъ золоченый. Въ серединѣ на большой блестящей радугѣ, опирающейся въ горизонтъ, возсѣдаетъ Спаситель со строгимъ видомъ Судьи; съ правой стороны главы Его, на воздухѣ красный мечъ; съ лѣвой, лилія; золотой (изписанный) шаръ, также на воздухѣ и на которомъ отражаются ближайшіе предметы, служитъ Ему подножіемъ ногъ; одежда Его красная порфира, связанная на груди и покрывающая колѣни въ изящныхъ складкахъ. Надъ нимъ парятъ четыре ангела съ орудіями страданій, въ числѣ ихъ трое съ трубами страшнаго суда. По правую сторону Спасителя колѣнопреклоненная Богоматерь съ выраженіемъ материнской кротости ходатайствующая передъ Сыномъ; слѣва Предтеча; по обѣимъ сторонамъ къ нимъ примыкаютъ апостолы, фигуры полныя достоинства, съ чрезвычайно законченными и разнообразными по красотѣ головами. На нижней половинѣ картины, посерединѣ выступаетъ колоссальная, сравнительно съ прочими, фигура архангела Михаила съ большими крыльями изъ павлиныхъ перьевъ, строгая и стройная, и одѣтая въ блестящія золотыя латы, на которыхъ съ величайшею точностью отражаются окружающіе предметы. Въ лѣвой рукѣ онъ держитъ вѣсы суда, взвѣшивая на нихъ души людей; чаша съ праведною душею опустилась до земли, другая съ грѣшною душею виситъ на воздухѣ. На эту чашу архангелъ направилъ концемъ черный жезлъ съ драгоцѣнною рукоятью, который онъ держитъ въ правой рукѣ; вблизи дьяволъ, готовый принять душу отверженнаго. Кругомъ поле, изъ котораго далеко до задняго плана мертвые возстаютъ изъ своихъ гробовъ;

съ одной стороны блаженные, готовые войти въ царство небесное, съ другой стороны отверженные. Позади архангела, ангелъ съ демономъ борются за душу. Невыразимый ужасъ, страданіе, отчаяніе доходящее до наступленія, выражено на лицахъ разнообразно сгруппированныхъ и отчасти густо скученныхъ фигуръ всякаго возраста и пола; слѣва отъ фигуры архангела, фантастическіе, уродливые демоны, отчасти съ разноцвѣтно играющими мотыльковыми крыльями, перемѣшавшись съ отверженными, гонятъ ихъ съ адской радостью въ преисподнюю. За то на правой сторонѣ всѣ проникнуты благоговѣйнымъ спокойствіемъ, и на лицахъ выражается радостное предчувствіе предстоящаго блаженства.—На лѣвомъ крылѣ изображенъ адъ; между зубчатыми, отвѣсными скалами пылаетъ огонь, свиваются пещры, клубится дымъ, въ дикомъ смятеніи низвергаются души отверженныхъ и предаются всякаго рода мученіямъ. Въ одномъ мѣстѣ, какое-то чудовище съ летопырьими крыльями держитъ въ зубахъ двоихъ влюбленныхъ, связанныхъ вмѣстѣ тонкою веревкою; въ другомъ демонъ наступивъ на горло низверженной женщинѣ, въ тоже время тянетъ къ себѣ крюкомъ попа; другіе демоны, похожіе на обезьянъ, тащатъ души за волосы въ бездну, или взваливъ себѣ жертву свою на плеча, терзаютъ ее головнями и пр. Въ этой картинѣ мастерски удались художнику разнообразныя положенія, смѣлые ракурсы и весь рядъ различныхъ степеней единаго, общаго плача и скрежета отчаянія.—На правомъ крылѣ представленъ великолѣпный, украшенный колоннами отверстый порталъ въ готическомъ стилѣ въ который проходятъ души блаженныхъ; полувыпуклыя изваянія, намекающія на ветхій и новый завѣты, украшаютъ внутри высокую арку входа. На терассѣ передъ зданіемъ и на двухъ его балконахъ, стоятъ красивые ангелы въ богатыхъ ризахъ, поющіе, играющіе и сыплющіе цвѣтами. Но обѣимъ сторонамъ зданія облака. Къ порталу притекаютъ блаженные, принимаемые и ведомые ангелами, которые ихъ облекаютъ въ блестящія ризы. Петръ съ ключомъ стоитъ у воротъ рая и принимаетъ избранныхъ; фигура эта полна достоинства; толпа духовныхъ лицъ уже взошла вверхъ по ступенямъ.—Здѣсь, такое же разнообразіе въ лицахъ, которыя кажутся сняты съ натуры; съ такою же правдою какъ ужасы отчаянія на другомъ изображеніи, передано здѣсь общее выраженіе покорности, удивленія, и тихой и кроткой радости.—Все это произведеніе исполнено съ такою вѣрностью природѣ, которая въ обиліи побочностей, драпировкѣ, утвари и т. п. не только ни въ чемъ не уступаетъ обдѣлкѣ изображеній на гентскомъ напрестольникѣ, но по отношенію къ трудному рисунку нагихъ фигуръ,—за исключеніемъ упомянутой прежде суховатости,—моделлировкѣ и свѣтотѣни вполнѣ можетъ стать на рядъ съ нимъ. По глубокому содержанію и чрезвычайно разнообразному выраженію различныхъ чувствъ, картина эта можетъ считаться однимъ изъ величественнѣйшихъ образцовыхъ произведеній искусства.—Маленькій складень въ мюнх. пинакотекѣ, съ изображеніями на половинкахъ Предтечи и с. Христофора, съ длинными пропорціями тѣла и жосткими очертаніями, напоминающими Рожьѣ, считается Ваагеномъ одною и древнѣйшихъ работъ Мемлинга.—Воскресеніе, съ Вознесеніемъ на заднемъ планѣ, (часть напрестольника) въ Морицевой часовнѣ въ Нюрнбергѣ, нѣсколько суховатая работа, повидимому ранней поры этого мастера.

Въ вѣнск. Бельведерѣ находится (слывущее тамъ работою Гуґона ванъ'Гёсе), изобр. Мадонны сидящей подъ балдахиномъ, и съ ангеломъ со скрипкою, подающимъ Младенцу яблоко; справа вкладчикъ, а на заднемъ планѣ прекрасный пейзажъ; створы работы менѣе искуеной руки.

Другое превосходное произведеніе Мемлинга находящееся въ Германіи, изпрестольникъ въ Греверадской часовнѣ Любекскаго собора, 1491 г. *) При закрытыхъ внутреннихъ и внѣшнихъ створахъ, снаружи видно Благовѣщеніе; стройныя, благородныя фигуры съ пріятнымъ выраженіемъ. При открытыхъ внѣшнихъ створахъ на оборотной сторонѣ послѣднихъ, и на внѣшней сторонѣ внутреннихъ створъ представляются лики свв. Власія, Іоанна Кр., Іеронима и Экдія съ ихъ атрибутами; произв. превосходное по дѣльному выполненію. Когда открыты и внутренніе створы, видны справа: сцены Страстей Господнихъ; на серединой доскѣ Распятіе (въ 35 фигурахъ), а слѣва, исторія Христа отъ Положенія въ Гробъ до Вознесенія, составляющая прекрасное соотвѣтствіе Страстямъ въ Геосиманскомъ саду, съ которыхъ начинаются изображенія на противоположной сторонѣ. Величайшее мастерство обличаетъ изобр. Распятія, на которомъ группа приближенныхъ Господа составляетъ превосходную противоположность спорящимъ воинамъ; но въ особенности благородное и выразительное лицо увѣровавшаго сотника превосходитъ всѣ изобр. этого предмета другихъ нидерландскихъ мастеровъ. Въ первомъ залѣ судебной палаты въ Парижѣ находится большой напрестольный образъ Распятія: справа Б. Матерь лежащая безъ чувствъ и возлѣ Нея двѣ святыя жены, Предтеча и с. Людовикъ; слѣва евангелистъ Іоаннъ; св. Діонисій и Карлъ вел.; старое зданіе Лувра и Нельская башня на заднемъ планѣ, какъ будто указываютъ, что художникъ бывалъ въ Парижѣ.— Грѣхопаденіе въ Амбразеровомъ собраніи (въ Вѣнѣ), картина самой тонкой выдержки и съ необыкновенно сильнымъ колоритомъ.—Версавіе и царь Давидъ, въ натуральную величину, въ Штуттгартскомъ музеѣ; первая нага, и въ отношеніи къ рисунку и моделировкѣ превосходна по тому времени; (прежде эту картину приписывали старшему Рожьё). — У князя Радзивила въ Берлинѣ хранится опыо Благовѣщеніе чрезвычайно оригинальной концепціи и помѣченное 1482 г.

Въ собраніи герцога Девонширскаго въ Чизвикѣ хранится пящный маленькій складень: Мадонна средп ангеловъ и семьи вкладчика, а на створахъ оба Іоанна, (приписываемый тамъ Яну ванъЭйкъ.)—Въ собраніи въ грдской лумѣ въ Страсбургѣ, маленькое изобр. Мадонны на престолѣ, съ великом. Варварою и Екатериною, которой Млад. Іисусъ надѣваетъ кольцо на руку; позади ихъ за колоннами и мѣдной рѣшеткою виденъ городъ. (Эту вещь тамъ приписываютъ Лукѣ Лейденскому). — Въ Турпнскомъ музеѣ богатый образъ Страстей Господнихъ, (судя по Вазари, вѣроятно вкладъ пожертвованный семьею Портинари въ ц. С. М. Пуова). На немъ всѣ моменты Страданій, отъ въѣзда въ Іерусалимъ до Вечери въ Эммаусѣ соединены въ одну карти-

*) Ср. въ Kunstbl. 1846, № 28 и сл. статью Waagen: Über einige Gemälde in den Kirchen etc. der fr. Stadt Lübeck. Это позднѣйшій годъ, которымъ помѣчены картины этого мастера.

ну, почти въ такомъ же родѣ какъ на изобр. «Семи радостей» въ мюнх. пинакотекѣ, съ которымъ этотъ образъ можетъ быть составлялъ одно цѣлое, хотя изображенныя на немъ сцены не принадлежатъ къ циклу такъ называемыхъ «Семи скорбей Пр. Богородицы». *) — Въ Уффиціяхъ во Флоренціи есть прекрасный образъ Мадонны на престолѣ между двумя ангелами держащими скрипку и арфу, и изъ которыхъ одинъ подаетъ Млад. Іисусу яблоко.

Сохранилось также нѣсколько превосходныхъ портретовъ Мемлинговой работы. Два такихъ прежде находились въ собр. голландск. короля въ Гаагѣ. На одномъ представлена молодая дама, на другомъ мужчина среднихъ лѣтъ: послѣдній слыветъ за портретъ самого Мемлинга. — Третій, находившійся прежде въ Адерсовомъ собр. въ Лондонѣ, также считается портретомъ самого художника. На немъ изображенъ молодой человѣкъ, повидимому болѣзненнаго вида и въ больничной одеждѣ брюггскаго госпиталя с. Іоанна; помѣченъ 1462 г. — Въ антверпенскомъ музеѣ, портретъ молящагося молодаго человѣка въ фіолетовомъ бархатномъ костюмѣ съ золотою цѣпью, и другой портретъ какого-то каноника пожилыхъ лѣтъ, ордена с. Норберта. — Въ собр. г-на Шрика въ Левенѣ, портретъ мужа и жены, чрезвычайно тонкой моделлировки. — Въ Уффиціяхъ во Флоренціи отличный двойной портретъ, (или с. Венедиктъ съ вкладчикомъ), и вдали пейзажъ, помѣч. 1487 г.

Наконецъ, въ числѣ встрѣчающихся въ разныхъ мѣстахъ превосходныхъ миніатюръ ван'Эйковскаго стиля, многія также приписываемы были кисти Мемлинга; между тѣмъ, относительно единственнаго произведенія, доселѣ считавшагося достовѣрно подлинною работою этого мастера, въ новѣйшее время возникли сомнѣнія. Это большой молитвенникъ хранящійся въ библ. сан'Марко въ Венеціи **), съ разнообразными украшеніями на поляхъ и вставленными въ текстѣ картинами, преимущественно духовнаго содержанія. Богатство этихъ изображеній, величественный ихъ характевъ и тонкое выполненіе, ставятъ это произведеніе первымъ въ ряду извѣстныхъ намъ подобнаго рода рукописей. Полагаютъ что авторомъ его былъ Гергартъ Горебутъ, (род. вѣроятно около 1475 г. и можетъ быть тождественный Гергарду гентскому), превосходный миніатюристъ и живописецъ по стеклу. Его же работы считаются (приписываемое Мемлингу) «Крещеніе Христово» въ брюггскомъ музеѣ, Распятіе въ берл. музеѣ (помѣченное, тамъ Мабузе); Поклоненіе волхвовъ въ мюнх. пин. (№ 45 приписываемое Яну ван'Эйкъ) и пр. Послѣдняя картина, (гравир. К. Гессе), была приписываема то Эйку, то Мемлингу, а въ новѣйшее время присуждена Ливину Антверпенскому, (вѣроятно томуже Ливину де Витте который жилъ въ Гентѣ). Съ одной стороны представлена Б. Матерь съ Мл. Іисусомъ и Іосифомъ среди старинной архитектурной обстановки, съ другой, волхвы (цари); двое старшихъ

*) Очень понятно, потому что здѣсь главное лицо І. Христосъ.

**) Schorn. Tüb. Kustbl. 1822. № 14. Ernst Harzen, Naumanns Archiv. etc. 1858. стр. 3 и сл. Waagen Handb. I. стр. 138. Въ числѣ одноцвѣтныхъ, сѣрыхъ миніатюръ служебника Филиппа добраго въ библ. въ Гагѣ, нѣкоторыя изъ наиболѣе нѣжныхъ и красивыхъ приписываются Мемлингу.

стоятъ одинъ позади другаго на колѣняхъ, младшій опускаясь на колѣни, потомъ ихъ провожатые. Фигуры на этой картинѣ отличаются своеобразнымъ достоинствомъ, большою естественною правдою и кроткимъ выраженіемъ лицъ.—Другое, совершенно сходное съ этимъ Поклоненіе, принадлежавшее прежде г-ну. Адерсу въ Лондонѣ, помѣчено монограммою A. W.

§ 223. Кромѣ Мемлинга, учениками Рожьé брюггскаго повидимому были еще разные другіе художники, отчасти весьма замѣчательные, такъ напр. оба нѣмца Фридрихъ Герлинъ и Мартинъ Шёнъ, о которомъ будетъ говорено въ слѣдующемъ. Туземнымъ фландрскимъ ученикамъ Рожьé, вѣроятно принадлежатъ нѣкоторыя картины, носящія въ настоящее время болѣе извѣстныя имена, между пр. упомянутый уже портретъ кардинала де Бурбонъ въ Морицевой часовнѣ въ Нюрнбергѣ (см. стр. 505); Благовѣщеніе, (слывущее произв. Гугона ван'дер'Гёсъ) въ мюнх. пинак.; три драгоцѣнныя, небольшія иконы со сценами житія Іоанна Кр. въ Штеделевомъ собр. во Франкф. на М. и пр. Мы не беремся рѣшить, могутъ ли упомянутыя выше три маленькія изображенія Рожьé старшаго, съ сценами изъ житія Предтечи, быть приписываемы извѣстному Іоанну фландрскому (Хуану Фламенко), съ которымъ считаютъ тождественнымъ Мемлинга, и съ 1496 по 99 г. работавшему въ картезіанск. монастырѣ Мирафлоресъ; двѣ изъ этихъ картинъ прежде принадлежали покойному королю голланд. и теперь находятся въ берл. музеѣ.

Въ числѣ позднѣйшихъ послѣдователей ван'Эйковской школы назовемъ, Антона Клессенса старшаго, (котораго не надо смѣшивать съ другимъ художникомъ тогоже имени, принадлежавшимъ къ нидерландской школѣ въ 1550 г.). Его работы двѣ картины 1498 г. въ брюггской академіи, бывшія прежде въ тамошней думѣ; сюжеты этихъ картинъ, Камбизовъ судъ. На одной представлено взятіе неправаго судьи; на другой, какъ по повелѣнію царя съ него сдираютъ кожу; та и другая композиція со множествомъ фигуръ *). Колоритъ силенъ и рисунокъ правиленъ; но ни въ томъ ни другомъ нѣтъ настоящей жизни. (Ваагенъ авторомъ обѣихъ картинъ считаетъ упомянутаго выше Гергарта Горебута).—Несравненно замѣчательнѣе, Рожьé ван'дер'Вейде (ум. 1529), сынъ и ученикъ соименнаго ему Рожьѐ старшаго, художникъ въ которомъ повидимому пробудилось сознаніе о недостаткахъ фландрской школы. Онъ вѣроятно примѣтилъ, какъ въ работахъ многихъ товарищей его по школѣ, тщательное выполненіе и великолѣпная отдѣлка побочностей и пейзажа заглушало высшее значеніе художественнаго произведенія. Доказательствомъ тому служитъ повидимому большое Снятіе со Креста 1488 г. въ берл. музеѣ; оно писано по золотому фону, драпировка побольшой части проста, побочности въ весьма ограниченномъ числѣ, но зато расположеніе, живое и драматическое развитіе факта, и глубокое выраженіе скорби, обличаютъ новое по отношенію къ этой школѣ направленіе. Но между тѣмъ художникъ здѣсь далеко еще не достигъ до

*) Можетъ быть одна изъ самыхъ раннихъ судейскихъ картинъ древне-историческаго и мірскаго содержанія. Сюжеты судейскихъ картинъ Стуербута между тѣмъ, взяты изъ туземныхъ преданій.

совершенства; позы и движенія, на пр. у ломающихъ руки фигуръ очень манерны, и выраженіе плачущихъ, хотя и естественно но непріятно; но съ другой стороны группировка смѣла и удачна, выработка формъ по отношенію къ школѣ превосходна, и выраженіе нѣкоторыхъ головъ прекрасно. Маленькое повтореніе этой картины находится въ обходѣ ц. с. Петра въ Лёвенѣ; другое изобр. этогоже предмета въ мадр. музеѣ. (№ 466); третье, съ фигурами разбойниковъ на створахъ, а по внѣшней сторонѣ угодниковъ, въ Ливерпульской галереѣ; по довольно жосткимъ очертаніямъ вѣроятно произведеніе ранней поры этого мастера. Первоначальный оригиналъ всѣхъ этихъ изобр. вѣроятно Снятіе со Креста находящееся въ ризницѣ Эскоріальской ц. с. Лаврентія, (написанное когда-то для ц. с. Маріи въ Лёвенѣ). Разныя отличныя картины младшаго Рожьé, носящія по большой части другія имена, находятся въ Мадридѣ, между пр. одно маленькое «Распятіе Христово», почитаемое тамъ за произв. Альбрехта Дюрера*).—Часть одного изобр. Распятія, (нераскаянный разбойникъ и двѣ полуфигуры) въ Штеделевомъ собр. во Франкф. на М., тоже писано по золотому фону и отличается замѣчательною правдою и энергіею.—Глава Спасителя въ терновомъ вѣнцѣ, въ антверп. музеѣ,—съ выраженіемъ глубочайшей скорби, но лишена возвышеннаго чувства. Тоже самое надо сказать о подобной ей картинѣ Гугона ван'дер'Гёса въ берл. музеѣ.—Большею красотою и благородствомъ отмѣчено выраженіе страданія на главахъ І. Христа и Б. Матери, писанныхъ тоже по золотому фону; въ Луврѣ.—Три продолговатыя картины у г-на ван'Гутемъ въ Аахенѣ: Б. Матерь, с. Вероника и Св. Троица, послѣдняя въ одинъ сѣрый тонъ. — Госвинъ ван'дер'Вейде, сынъ Рожьé, художникъ менѣе замѣчательный, послѣ него осталось въ Голландіи нѣсколько произведеній.

§ 224. Одновременно со старшими учениками ван'Эйка, и повидимому довольно независимо отъ нихъ, основалъ своеобразную голландскую школу Альбертъ ван'Оуватеръ въ Гарлемѣ, котораго ван'Мандеръ превозноситъ за хорошій рисунокъ рукъ и ногъ, превосходную драпировку и пейзажъ. Въ вѣнск. Бельведерѣ хранится маленькая картина, Плачъ надъ умершимъ Христомъ, которую съ большею правдоподобностью приписываютъ этому мастеру, (между пр. и Пассаванъ); безпорно отличное произв. древне-голландской школы, подлинность котораго между тѣмъ, какъ и другихъ картинъ этого художника, къ сожалѣнію ничѣмъ не удостовѣрена. Ученикомъ его былъ Гергардъ изъ Гарлема или Гергардъ ван'Санкт'Іоганнъ (Геертгенъ ван'Санкт'Іансъ). Въ вѣнск. галереѣ есть его руки Снятіе со Креста (сходное съ работою его учителя), и доска съ исторіею останковъ Іоанна Крестителя; (судя по обдѣлкѣ эта картина написана между 1460 и 1470 г.) Головы отличаются большою индивидуальной строгостью и рѣзкостью, но рисунокъ свободенъ, колоритъ строгъ и съ извѣстнымъ коричневатымъ оттѣнкомъ, который съ этого времени остается господствующимъ въ произв. голландской школы. Въ Абельскомъ собр. въ Штутгартѣ, вѣро-

*) Ср. Passavant D. Kstbl. 1853 стр. 223 и (относительно Англіи, Неаполя; Брюсселя) Waagen въ пр. м. стр. 129. Новѣйшіе изслѣдователи между тѣмъ, какъ слышно, сомнѣваются въ существованіи младшаго Рожьé. - фонъ Бломб.

ятно ему же принадлежатъ два круглые образа, Іаковъ женихомъ и Іосифъ продаваемый братьями, отличающіеся болѣе привлекательнымъ типомъ головъ. Потомъ, по мнѣнію Вагена, его руки двое створъ въ сеймовой галереѣ въ Прагѣ, съ портретами какого-то мужа съ женою и ликами заступниковъ ихъ свв. Юліана и Адріана. «Отдыхъ на пути въ Египетъ» (въ вѣнск. Бельведерѣ), по слишкомъ пригорюно-мягкой обдѣлкѣ не можетъ принадлежать Герхарду. Относительно подлинности маленькаго складня въ мюнх. пин. (съ изобр. Прощанія І. Христа, Снятія съ Креста и Воскресенія) мы ничего утвердительно сказать не можемъ.

Фантастическій элементъ еще въ теченіи XV вѣка достигаетъ въ сѣверномъ искусствѣ до своей вершины въ картинахъ голландскаго художника Іеронима Агненъ по прозв. Бошъ (ум. 1518) изъ Гертогенбуша. Это порожденія въ высшей степени причудливаго, даже нѣсколько сумасброднаго воображенія; настоящія вакханаліи, которыя однако онъ умѣлъ облекать въ замѣчательно нѣжный колоритъ. Въ берл. музеѣ его руки Страшный Судъ (съ Грѣхопаденіемъ, и низверженіемъ падшихъ ангеловъ), и Адъ въ которомъ грѣшныя души всячески истязуемы страшными, змѣеобразными, пестрыми чудовищами; это настоящая адская страшна. Но несмотря на все сумасбродство этой композиціи, нельзя не удивляться воображенію художника измышлявшаго такія чудовищныя созданія; юмора конечно не много въ этой композиціи *). Бошъ подобно другимъ своимъ нидерландскимъ современникамъ, большую часть жизни своей кажется провелъ въ Испаніи гдѣ картины его очень цѣнились и имъ подражали. Преданіе говоритъ, что въ той кельи въ которой умеръ король Филиппъ II испанскій, передъ глазами умиравшаго тиранна стояла одна изъ такихъ страшныхъ бѣсовщинъ Бошевой кисти. — Въ мадридск. муз. наход. «Поклоненіе волховъ», судя по описанію Пассавана сходное съ картиною въ берл. музеѣ (въ залѣ старопечатныхъ книгъ); потомъ «Низверженіе ангеловъ», съ Раемъ и Грѣхопаденіемъ, можетъ быть соотвѣтствующее упомянутой выше бѣсовщинѣ въ берл. музеѣ; да кромѣ того не менѣе трехъ «Искушеній С. Антонія», одно «Торжество Смерти» и одна аллегорическая картина «Суеты міра» самой причудливой композиціи **). Большая картина представляющая какое-то адское шествіе, намекавшее, кажется, на «Семь смертныхъ грѣховъ» находилась въ (бывшемъ) испанскомъ собраніи картинъ короля Людовика Филиппа.

Въ заключеніе назовемъ двѣ древнеголландскія картины въ Луврѣ, которыя тамъ приписываемы были Мемлингу и Мартину Шёну. Одна изъ нихъ, на которой представлена проповѣдь какого-то святого подъ аркадою, и вить на крутую улицу и готическій соборъ, при всемъ безвкусіи въ постановкѣ, отличается прекрасными и выразительными головами; такіежъ достоинства и недостатки видны и въ другой картинѣ,—собираніи небесной манны.

Мы вкратцѣ упомянемъ еще о нѣсколькихъ рукописяхъ, въ которыхъ ми-

*) Едвали авторъ отдаетъ полную справедливость оригинальному складу Бошева таланта.—фонъ. Бл.

**) Ср. D. Kstbl. 1853. стр. 223

ніатюры хотя и фландрскаго происхожденія, но съ достовѣрностью немогутъ быть приписываемы, ни тому ни другому изъ извѣстныхъ художниковъ.

Около 1457 г. возникли одноцвѣтныя сѣрыя картины къ одной легендѣ о с. Екатеринѣ; на заглавной картинѣ изображено вручение книги Филиппу доброму; на прочихъ, 33 сцены изъ житія с. Екатерины. Прекрасное расположеніе, свобода и замысловатость въ движеніяхъ, и задушевность выраженія обличаютъ руку одного изъ первыхъ художниковъ школы; самое выполненіе кромѣ того свидѣтельствуетъ о чрезвычайной ловкости и тонкомъ чувствѣ природы въ художникѣ (Въ парижск. библ.).—Миніатюры къ одному переводу Юстина, Суетонія и Лукана въ двухъ томахъ въ листъ, изготовленныя въ 1454 г. также для Филиппа добраго, въ художественномъ отношеніи менѣе важны, но замѣчательны крайнею наивностью и многими юмористическими чертами. (Въ библ. парижск. арсенала).—Въ книгѣ о турнирахъ, писанной для Людовика XI, въ 73 картинахъ отчасти съ большою живостью представлены всѣ принадлежности и пріемы на турнирахъ. (Въ парижск. библ.) — Chronique du Hainault въ библ. герцоговъ бургундскихъ въ Брюсселѣ; образцовое произв. школы, украшенное множествомъ миніатюръ историческаго содержанія приписываемыхъ Мемлингу, но не соотвѣтствующихъ его манерѣ несмотря на чрезвычайно изящное выполненіе, а скорѣе выказывающихъ руку менѣе свободнаго товарища его по школѣ *).

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Сѣверное искусство въ XV вѣкѣ подъ фландрскимъ вліяніемъ.

§ 225. Мы уже не разъ упоминали, какъ далеко распространены были произведенія и слава фландрской школы еще при жизни Іоанна ванЭйка; въ Италіи и въ Испаніи намъ встрѣчались фландрскіе художники, а теперь мы увидимъ, что фландрскій способъ изображенія коснулся всѣхъ сѣверныхъ странъ, и до извѣстной степени также пиренейскаго полуострова. Со временъ римлянъ, ни одно художественное направленіе отдѣльной страны не пріобрѣло такого положенія въ мирѣ съ подобнымъ добровольнымъ подчиненіемъ себѣ. Господствовавшіе стили въ началѣ среднихъ вѣковъ, отчасти были свободными и общими продуктами всего запада, отчасти обязаны были

*) Дальнѣйшія подробности относительно миніатюръ (и также обзоръ ванЭйковской школы, см. у Waagen, Handb. der Gesch. der Malerei T. I глава III. стр. 130 и сл. которому вообще мы слѣдовали при передѣлкѣ настоящей и слѣдующихъ главъ этой книги.

распространеніемъ своимъ внѣшнимъ, политическимъ обстоятельствамъ, такъ на пр. византійскій стиль. Здѣсь напротивъ, дѣло идетъ о совершенно непринужденномъ усвоеніи живописныхъ началъ, принадлежавшихъ художественной странѣ весьма для многихъ отдаленной. Правда, то было время, когда по всѣмъ морямъ плавали фландрскіе корабли, во всѣхъ торговыхъ городахъ существовали фландрскія конторы, и эта страна была центромъ великой европейской державы. Но, кромѣ всего этого, произведенія этой школы отличались въ высшей степени своеобразнымъ, внутреннимъ достоинствомъ; въ нихъ вокругъ отразилось великолѣпіе внѣшняго міра, съ такою роскошью и такимъ богатствомъ, какимъ готовъ и приблизительно не достигалъ ни одинъ изъ нѣмецкихъ или итальянскихъ художниковъ; притомъ, въ такое пышное время не могли не возбудить величайшаго удивленія невиданное прежде великолѣпіе и тонкость выполненія.

Относительно Франціи, еще многія другія причины способствовали значительной зависимости этой страны отъ фландрской живописи: могущество Филиппа добраго простиралось до самого сердца этой страны; продолжительныя и опустошительныя войны новѣйшаго времени привели въ упадокъ туземную художественную практику; одинъ изъ членовъ царственнаго дома, какъ мы видѣли, былъ ученикомъ братьевъ ванъ-Эйкъ. Какъ въ то время въ Британіи въ ходу были англійскіе вкусы, такъ вѣроятно во Францію призываемы были живописцы изъ Фландріи, которые мѣстами вѣроятно отъ себя образовали учениковъ. Но кромѣ стеклопишныхъ работъ и миніатюръ, почти ничего не уцѣлѣло. Въ аббатствѣ сенъ-Дэни говорятъ, существуетъ картина первой половины XV вѣка, написанная какимъ-то Николя Піонъ, представляющая умершаго Спасителя среди своихъ приближенныхъ, и которая судя по пейзажному заднему плану, (съ видомъ стараго Парижа отъ Лувра до Монмартра), обличаетъ покрайней мѣрѣ фландрское вліяніе *). — Объ одномъ весьма замѣчательномъ французскомъ портретистѣ, упоминаемомъ на ряду съ Іоанномъ ванъ-Эйкъ и Рожье брюггскимъ, до насъ дошло только его имя: Жакетто (Jaké) Франчіозо (т. е. французе). «Въ Римѣ «онъ написалъ портретъ папы Евгенія IV (1431—1447) и двухъ приближенныхъ его, фигуры какъ будто живыя; этотъ портретъ, писанный на «платѣ, поставленъ былъ въ ризницѣ ц. с. Маріи дельи Минерва». — Старинною французскою картиною считалось прежде одно изобр. въ антверп. музеѣ, Б. Матерь съ Мл. Іисусомъ на престолѣ, окруженная красными херувимами; полезная фигура въ половину натуральной величины по сиднему фону: складъ лица и выраженіе хотя и не фландрскіе, но всетаки совершенно реалистичны. (Ни чѣмъ не доказано что это былъ портретъ Агнессы Сорель, и также положительно не вѣрно что онъ работы Шорели). — Г-ну. Брентано въ Франкф. на М. принадлежитъ портретъ казначея Шевалье съ его заступникомъ, (часть какого-то напрестольника), писанный приворнымъ живописцемъ Людовика XI, Жанъ Фуке изъ Тура. — Часто встрѣчаются

*) Слова Антоніо Филарете, котораго повидимому знакомъ былъ съ художникомъ въ Римѣ, у Gaye, Carteggio I. стр. 205 замѣчательно совпадаютъ съ расположеніемъ фигуръ на извѣстномъ Рафаэлевомъ портретѣ папы Льва X.

маленькія картины въ фландрскомъ стилѣ съ французскими надписями, которыя можнобы приписать какой нибудь бургундской отрасли школы, хотя съ другой стороны эти картины можетъ быть только писаны для Франціи фландрскими живописцами. Какъ извѣстно, часть Фландріи была французскою, и даже при дворѣ Филиппа добраго франц. языкъ былъ господствующимъ.

Несравненно важнѣйшее свидѣтельство о тогдашнемъ французскомъ искусствѣ представляютъ миніатюры въ рукописяхъ; родъ живописныхъ произведеній, который еще въ концѣ XIV вѣка подъ нидерландскимъ вліяніемъ достигъ до высокой степени совершенства, но въ первой половинѣ XV вѣка, вѣроятно по причинѣ глубокаго разстройства страны опять пришелъ въ упадокъ. Съ возстановленія общественнаго порядка около половины того вѣка, для миніатюрной живописи вновь наступаетъ эпоха полнаго блеска*). — Сперва выдѣлимъ число такихъ рукописей, въ которыхъ выказывается прямое нидерландское вліяніе. Въ сравненіи съ упомянутыми выше, чисто фландрскими образцовыми произведеніями, головы здѣсь дѣйствительно однообразны, безцвѣтны и манерны, но съ другой стороны также иногда съ хорошимъ портретнымъ характеромъ и оттѣнкомъ тонкой свѣтескости; второстепенныя фигуры и сцены изъ обыкновенной жизни, по большой части превосходятъ правдою и юморомъ изображенія святыхъ. Размѣры длинные, движенія иногда чрезвычайно удачны и граціозны, колоритъ необыкновенной свѣжести, исполненіе тонкое и роскошное, съ значительнымъ наведеніемъ золота. Благодаря весьма развитому чувству свѣтотѣни, различные эффекты свѣта представлены съ замѣчательнымъ искусствомъ. — Рукописи подобнаго рода встрѣчаются во множествѣ, но большая часть ихъ ремесленно и безлушно сработана, и поэтому мы приведемъ лишь такія которыя отличаются художественнымъ достоинствомъ.—Французскій переводъ Овиніевыхъ героидъ 1461 г. (въ парижск. библ.) содержитъ изображенія героинь древности въ модномъ костюмѣ двора Карла VII; фигуры натянуты, но съ замѣчательными мотивами.—Молитвенникъ Анны Бретанской, въ парижск. библ. составленный въ концѣ XV вѣка, можно считать главнымъ въ этомъ родѣ памятникомъ; въ немъ въ 46 большихъ миніатюрахъ представлены библейскія и легендарныя сцены, а въ 24 маленькихъ знаки двѣнадцати мѣсяцевъ и наставленія. Обдѣлка очень не ровна, много въ ней новаго, оригинальнаго и чрезвычайно замѣчательнаго, но съ другой стороны также довольно однообразнаго и неумѣлаго. Исполненіе вообще чрезвычайно роскошно, ландшафтные и архитектоническіе заднie планы отличаются замѣчательно эффектнымъ освѣщеніемъ. — Латинскій молитвенникъ въ тойже библ., исполненный какъ говорятъ для короля Рене, вѣроятно лишь въ 1500 г., принадлежитъ можетъ быть тому же мастеру которымъ сработанъ упомянутый выше молитвенникъ съ конца притомъже онъ сходствуетъ, не по одному только содержанію миніатюръ, но также по композиціи, типамъ и способу обдѣлки. Головы впрочемъ болѣе благородныхъ формъ и притомъ напоминаютъ французскій національный типъ; постановка красивѣе, заднie планы

*) Waagen, Paris. стр. 339 и сл.

мягче и воздушнѣе, и въ украшеніяхъ и архитектурѣ опредѣленіе выступаетъ стиль возрожденія.

Рядомъ съ этою, по преимуществу нидерландской школою миніатюристовъ существовала другая, въ которой упомянутое вліяніе не прямо выказывалось, но смѣшано было съ итальянскимъ. Композиціи этой школы отличаются большею красотою и чувствомъ мѣры, формы чище и изысканнѣе, перспектива и свѣтотѣнь весьма развиты, обстановка и украшенія либо въ готическомъ, либо въ итальянскомъ вкусѣ и въ высшей степени роскошна. Главою этой школы былъ упомянутый нами уже Жанъ Фукѣ турскій, придворный живописецъ Людовика XI. Французскій переводъ Іосифа Флавія (въ парижск. библ.) содержитъ, за исключеніемъ трехъ прежнихъ картинъ исполненныхъ однимъ изъ живописцевъ герцога Іоанна Беррійскаго, еще одиннадцать другихъ, руки Фукѣ, въ которыхъ представлена исторія Іудеевъ до разрушенія Іерусалима; къ этимъ картинамъ въ полномъ смыслѣ примѣнимо все сказанное нами сейчасъ. Расположеніе композиціи напоминаетъ лучшій флорентійскій стиль: мотивы по большой части привлекательны и выдержаны безъ принужденности, въ особенности въ менѣе оживленныхъ сценахъ; головы обличаютъ высокій и притомъ разнообразный типъ и тонкое выраженіе; животные, особенно лошади хорошо оживлены. Лучшая въ числѣ этихъ картинъ та, на которой представленъ царь Киръ, отпускающій Іудеевъ на родину.—Г-ну Брентано во Франкфуртѣ на М. принадлежатъ 40 въ высшей степени дѣльныхъ миніатюръ изъ какого-то молитвенника, писанныхъ повидимому также Жаномъ Фукѣ.—Вѣроятно однимъ изъ его учениковъ исполнены большія и отчасти недоконченныя миніатюры въ одномъ французск. переводѣ Ливія (въ парижск. библ.), хотя бойкія по ремесленныя работы онѣ не заслуживаютъ имени мастера: мы умалчиваемъ о многихъ другихъ рукописяхъ.

Между этими двумя школами въ серединѣ стоятъ нѣсколько миніатюристовъ, которымъ принадлежатъ мж. пр. молитвенникъ въ библ. парижскаго арсенала; потомъ такъ назыв. діурналъ (часословъ), въ парижск. библ. и мн. др. Необыкновенная тонкость, роскошный колоритъ и украшенія, здѣсь также скорѣе указываютъ на нидерландское вліяніе. *)

§ 226. Фландрская живопись имѣла повидимому несравненно большее вліяніе на Германію, нежели на Францію, и даже можно сказать, что проявленію реализма въ нѣмецкой живописи XV вѣка, главнымъ образомъ содѣйствовали фландрскіе образцы. Съ перваго взгляда такое явленіе можетъ казаться страннымъ именно въ Германіи, гдѣ непосредственно передъ тѣмъ туземное искусство достигло значительнаго развитія; но надо припомнить, какое сильное дѣйствіе произвело явное и громадное превосходство фландрскаго способа изображенія, и какъ должна была всѣхъ поразить удивленіемъ

*) Такъ какъ по собственнымъ наблюденіямъ мы не можемъ представить полной картины о французск. стеклопасныхъ работахъ за этотъ періодъ (въ цц. с. Северина, с. Жерве въ Парижѣ. с. Уана въ Руанѣ, на часта оконъ въ Бружск. соборѣ, въ часовнѣ Ротшской въ Овернѣ и мн. цц. въ Шалонѣ на Марнѣ и пр.) ни о такихъ работахъ, мы отсылаемъ читателя къ упомянутымъ нами выше произведеніямъ, и въ приведенной уже статьѣ Thévenot, Kunstbl. 1842. № 102 и сл.

внезапно раскрывшаяся взору область индивидуальности и дѣйствительности, и все это великолѣпіе внѣшняго міра — какъ въ природѣ, такъ и въ твореніяхъ человѣческихъ рукъ. То было ясное и готовое выраженіе духа XV вѣка, котораго усильно добивались и потомъ въ самыхъ широкихъ размѣрахъ себѣ усвоили вмѣстѣ со многимъ ненужнымъ и второстепеннымъ; такъ между прочимъ—чтобы ограничиться однимъ только примѣромъ, скажемъ,—что въ это время пожертвовали благородною и плавною драпировкою готическаго стиля, въ пользу измятаго и угловатаго стиля фландрской драпировки. Не менѣе также достойно вниманія и то, что было удержано отъ стараго стиля. *) Иногда еще проглядываетъ въ головахъ идеальное величіе готическаго типа, но изрѣдка только нѣмецкая живопись глубже вдавалась въ изящную роскошь фландрскихъ мастеровъ. Пейзажъ и архитектурная обстановка въ первое время еще значительно уступаютъ миніатюрной законченности и перспективной точности произведеній Іоанна ванЭйка и Рожье брюггскаго, и главнымъ образомъ потому, что по большой части еще удержался неудобный золотой фонъ стѣснявшій свободу художника. Но существовавшій еще во фландрской школѣ разладъ, между точнымъ подражаніемъ природѣ въ нѣкоторыхъ отдѣльностяхъ съ одной стороны, и фантастическою неестественностью съ другой, тѣмъ не менѣе все еще продолжался, и только въ слѣдующемъ намъ придется указать, какъ въ нѣмецкомъ искусствѣ вскорѣ стало преобладать болѣе глубокое содержаніе.

Какими внѣшними путями перенесенъ былъ въ Германію фландрскій стиль, можно различно объяснить и даже прослѣдить. Вѣроятно что, какъ во Францію, Англію и Италію, такъ и въ Германію перебрались отдѣльные фландрскіе живописцы съ тѣмъ, чтобы въ разныхъ мѣстахъ писать картины по новому способу возбудившему удивленіе всѣхъ; можетъ быть также Германія, и преимущественно приморскіе сѣверные города, заказывали картины во Фландріи; наконецъ и нѣмецкіе живописцы образовавшись во фландрскихъ школахъ, по выходѣ оттуда распространяли тамошній стиль въ своемъ отечествѣ. Отчасти на это дѣло можно даже смотрѣть какъ на моду, которой какъ бы по общему соглашенію, молча и въ короткое время подчиняются обширныя области. Но внутреннихъ недостатковъ нѣмецкой живописи фландрская живопись не могла искоренить, бывши сама ими заражена.

Мы сперва разсмотримъ искусство подъ вліяніемъ Фландріи въ нижнеприрейнскихъ областяхъ и преимущественно въ Кёльнѣ. Если въ кёльнскомъ соборномъ напрестольномъ образѣ мастера Стефана (1426), уже замѣтны были признаки такого вліянія, то можно допустить, что нидерландскій стиль одержалъ верхъ еще ранѣе половины XV вѣка, хотя притомъ все еще по временамъ продолжались отголоски древнекёльнской школы. (См. стр. 157 и 161).

Нѣсколько десятковъ лѣтъ тому назадъ, безъ основательныхъ причинъ

*) Мы не беремся рѣшать, какимъ образомъ, ни въ какомъ порядкѣ нѣмецкими живописцами усвоена была фландрская техника. До половины XV вѣка они употребляли для подмалевки клеевыя краски и заканчивали работу свою масляными красками, пріемъ, который впрочемъ въ ту пору еще былъ въ ходу и во Фландріи.

считали золотыхъ дѣлъ мастера и гравера Израэля ван'Меккененъ*) или ван'Мехельнъ изъ Бохольта за неизвѣстнаго автора нѣкоторыхъ картинъ относящихся къ второй половинѣ XV вѣка, и въ которыхъ новое направленіе уже довольно развито; въ настоящее время неизвѣстнаго мастера называютъ по одному изъ главныхъ его произведеній — мастеромъ Ливерсбергскаго изображенія Срастей Господнихъ. Это произв. доставшееся изъ разнесеннаго собранія покойнаго г-на Ливерсберга г-ну Баумейстеру въ Кёльнѣ, принадлежало нѣкогда картезіанскому монастырю въ Кельнѣ, и состоитъ изъ 8, не очень большихъ досокъ, съ изображеніями Страстей Христовыхъ писанныхъ масляными красками по золотому фону. Нельзя сказать, чтобы эти работы отличались особенно глубокимъ пониманіемъ фландрскаго способа изображенія, ни чтобы въ нихъ вполнѣ достигнутъ былъ фландрскій колоритъ; здѣсь скорѣе ясно выказывается манерность и неумѣлость школы и свойственныя ей угловатыя складки, суховатость и жесткость. Въ нѣкоторыхъ фигурахъ недостаетъ силы, и въ композиціяхъ обдуманнаго расположенія; лица, при всей портретной характеристичности, лишены высокаго значенія; исключеніе составляетъ только лицо Спасителя, отличающееся вполнѣ достойнымъ и разнообразнымъ выраженіемъ; лицо Пилата также соотвѣтствуетъ представленному моменту; враги Христовы зато, грубыя карикатуры.—Бо̀льшимъ внутреннимъ достоинствомъ отмѣчено другое произв. этого мастера, обширный напрестольный образъ въ Зинцигской церкви: въ серединѣ Распятіе съ нѣсколькими фигурами святыхъ, а на створахъ Вознесеніе и смерть Б. Матери. Здѣсь угловатость и рѣзкость менѣе утрированы, натуралистическій характеръ головъ тонче выдержанъ и обличаетъ больше внутренняго чувства. — Третье весьма обширное произв. пом. 1463 г. находится на хорахъ южной части церкви въ Линцѣ на Рейнѣ; напрестольникъ съ изображеніями, на середнемъ образѣ въ четырехъ поляхъ Рождества Христова, Принесенія въ храмъ, Поклоненія волхвовъ и Спасителя съ Б. Матерью на престолѣ; на внутренней сторонѣ створъ слѣва, Благовѣщеніе, справа Сошествіе Св. Духа и вверху на этомъ же образѣ, Увѣнчаніе Пр. Дѣвы;— (все по золотому фону). На внѣшней сторонѣ створъ Благовѣщеніе и Христосъ на Крестѣ съ Б. Матерью и Іоанномъ, внизу колѣнопреклоненная фигура вкладчика образа, каноника Тильмана Іоэля; фонъ синій съ ландшафтомъ. Въ этихъ изображеніяхъ непріятнаго для глазъ еще менѣе, драпировка строже; лица, въ особенности Мадонны, запечатлѣны большею пріятностью и благородствомъ, и въ нѣкоторыхъ сценахъ даже эфектны, напр. на Увѣнчаніи и въ группѣ славословящихъ ангеловъ возлѣ сѣдящей на престолѣ Б. Матери — На другомъ образѣ находящемся тамъ же,—Богъ-отецъ съ умершимъ Спасителемъ и четырьмя святыми по бокамъ, — достойныя и характеристичныя головы, по всей вѣроятности написаны имъ.

*) Ср. статью C. Becker Kunstbl. 1839. № 36. Объ немъ упоминается въ Бохольтскихъ грамотахъ 1482—98 г. какъ о богатомъ гражданинѣ, жившемъ повидимому до 1503 г. Нигдѣ не говорится, что онъ былъ живописецъ. О второстепенномъ достоинствѣ этого гравера сравнительно съ авторомъ упомянутой выше картины, сообщаетъ драгоцѣнныя свѣдѣнія C. Becker кромѣ того еще въ Museum, годъ 1837. № 46.

Другой рядъ картинъ, можетъ быть той же руки, отличается вообще болѣе энергическимъ выраженіемъ и большимъ благородствомъ характера. Но что именно въ числѣ этихъ работъ писано учениками, или мастерами сродственнаго направленія, трудно рѣшить: извѣстны имена многихъ живописцевъ, но невозможно опредѣлить, какія картины каждому изъ нихъ принадлежатъ.

Сперва назовемъ напрестольныхъ изъ Ливерсй. собранія, теперь у г-на Гейра въ Кёльнѣ. На серединѣ образъ Распятіе по золотому фону, на створахъ Преображеніе и Воскресеніе, фигуры высокаго статуарнаго достоинства и съ энергическимъ выраженіемъ; даже головы лошадей на изобр. Распятія соотвѣтствуютъ общему характеру. — Къ этому напрестольному близко подходитъ другое многофигурное Распятіе, писанное около 1460 г. и теперь вѣроятно поставленное опять на прежнее свое мѣсто въ госпиталѣ въ Кюзѣ на Мозелѣ; на внутренней сторонѣ створъ представленъ Христосъ въ терновомъ вѣнцѣ и Положеніе въ гробъ, на внѣшней, (рукою ученика), святые и пророки. Эта картина интересна также въ историческомъ отношеніи, какъ вкладъ извѣстнаго кардинала Кузануса, который вмѣстѣ съ своимъ духовникомъ изображенъ въ колѣнопреклоненномъ положеніи передъ Распятіемъ.—Замѣчательнѣе одно Снятіе съ Креста по золотому фону, въ городск. муз. въ Кёльнѣ, 1480 г.; произведеніе отличающееся кромѣ превосходной фландрской обдѣлки, еще глубокимъ психологическимъ достоинствомъ и строгою выработкою, столько же по отношенію къ здравой постановкѣ композиціи, какъ и по отдѣльнымъ формамъ. Изнемогающая Б. Матерь, сокрушенный по спокойный Никодимъ въ украшенной золотомъ одеждѣ, и другія еще фигуры, своею хотя рѣзкою, но нелишенною благородства естественностью, какъ будто вполнѣ вознаграждаютъ за утраченную кроткую красоту произведеній мастера Стефана. (Створы съ фигурами святыхъ и вкладчиковъ, прибавлены лишь послѣ 1499 и 1508 г. и по обдѣлкѣ своей обличаютъ кисть менѣе энергическаго художника того же направленія). —Такими же качествами отмѣчены три картины въ собраніи г-на Цаполи въ Кёльнѣ: Мадонна съ Мл. Іисусомъ и с. Бернгардомъ; Благовѣщеніе полное задушевной привлекательности и Предтеча; потомъ двое створъ въ собр. покойнаго д-ра Керна, съ великомъ. Варварою и Екатериною и колѣнопреклоненными передъ ними членами семьи вкладчиковъ; наконецъ сюда же должно включить изящный образъ со святыми женами въ берл. музеѣ.

Всѣ прочія картины въ Кёльнѣ и другихъ мѣстахъ, носящія имя Израэля ванъ-Мекенема, только отчасти сходствуютъ съ Ливерсбергскимъ образомъ и упомянутыми нами сейчасъ картинами. Сюда же принадлежатъ Принесеніе въ храмъ (№ 15, и Рождество Богородицы (№ 6), находящіяся въ Мюнцевой часовнѣ въ Нюрнбергѣ, да можетъ быть еще нѣкоторыя изъ картинъ, которыя въ мюнхенской пинакотекѣ приписываются Израэлю. Въ числѣ послѣднихъ, рядъ маленькихъ изображеній изъ жизни Б. Матери по золотому фону, въ особенности замѣчателенъ тонкою индивидуальною законченностью отдѣльныхъ фигуръ, но съ другой стороны, холоднопатый колоритъ какъ будто не согласуется съ вышеназванными произведеніями. Одинъ образъ принадлежащій г-ну Меглину въ Базелѣ, съ подлинною новидимому

помѣткою I. M. 1457 или 59, и съ изобр. по серединѣ Увѣнчанія Пр. Дѣвы, а кругомъ небесныхъ чиновъ, богатъ прекрасными и выразительными головами и близко подходитъ къ Ливерсб. образу.

Изъ весьма многочисленныхъ картинъ, которыя можно приписать современникамъ и ученикамъ того или другаго изъ упомянутыхъ выше неизвѣстныхъ намъ мастеровъ, мы назовемъ лишь самыя замѣчательныя. Одному изъ этихъ современниковъ, жившему немного раньше и напоминающему еще манеру Стефана кельнскаго, принадлежитъ повидимому одна картина въ Морицевой часовнѣ въ Нюрнбергѣ: Спаситель являющійся Магдалинѣ въ вертоградѣ (№ 11); — работы соревнователей или учениковъ, одно Взятіе на Небо Б. Матери тамъ же (№ 9), хорошо скомпокованная картина, въ которой жесты, головы и колоритъ исполнены жизни; — одно Благовѣщеніе (№ 39); — другое Благовѣщеніе, принадлежащее кельнскому мастеру сродственному Гугону ван'дер'Гесу и пр. — Преимущественно кельнскій музей богатъ произведеніями этой школы, обличающими отчасти однако лишь ремесленническое усвоеніе новаго школьнаго принципа, такъ между прочимъ одно изобр. трехъ святыхъ врачей, по золотому фону; — одно нѣсколько старобытное, простое Благовѣщеніе на двухъ доскахъ и подъ балдахинами; — не дурно написанный Страшный Судъ; — Плачъ надъ умершимъ Спасителемъ, на синемъ фонѣ съ пейзажемъ, картина нѣсколько позднѣйшаго времени и пр. Другія вещи хранятся въ собраніяхъ Шмитца, Керна (очень хорошій образъ Мадонны со спящимъ Младенцемъ) и мн. въ др. м. Въ ризницѣ ц. с. Северина напрестольный образъ, Спаситель на Крестѣ и святые, а по створамъ распятіе Петра, и Іоаннъ на островѣ Патмосѣ, работа незамѣчательнаго послѣдователя. Въ этомъ же родѣ, но величественнѣе по замыслу, образъ на боковомъ престолѣ Эльзигской церкви, Распятіе со сценами Страстей; на наружной сторонѣ створъ одноцвѣтное, сѣрою краскою написанное Увѣнчаніе Б. Матери и Богъ-Отецъ съ распятымъ Спасителемъ. Хорошій небольшой складной образъ въ Мюнстерэйфельской церкви, Снятіе съ Креста, а по створамъ святые, соотвѣтствуетъ болѣе упомянутому второму ряду картинъ главнаго мастера школы; тоже самое надо сказать о четырехъ доскахъ съ превосходными одиночными ликами святыхъ въ дармштадтскомъ музеѣ.

§ 227. Кромѣ того можно указать нѣсколько кельнскихъ мастеровъ, которые болѣе или менѣе независимо отъ манеры Ливерсб. художника слѣдовали своеобразному направленію.

Обширный памятникъ, роспись въ сооруженной въ 1466 г. Гардепратской часовнѣ въ ц. с. Маріи на капитоліи въ Кельнѣ, приписываемая въ новѣйшее время также Израэлю ван'Меккененъ, обличаетъ сотрудничество различныхъ рукъ, отчасти весьма искусныхъ, но испорчена многократными подправленіями. Надъ главнымъ окномъ, (въ которомъ расписанныя стекла съ изобр. Распятія и пр. принадлежатъ позднѣйшему послѣдователю упоминаемаго нами направленія), представленъ I. Христосъ въ богатой архитектурной обстановкѣ въ видѣ престола, справа и слѣва мудрыя и юродивыя дѣвы и внизу чистилище; все это сильно подправлено, но все-таки можно мѣстами повидимому различить древне-кёльнскіе мотивы. На лѣвой боковой стѣнѣ вверху въ люнетѣ, Преображеніе, нѣсколько ниже святые въ нишахъ и

соорудитель съ своимъ сыномъ; все это писано приблиз. около 1500 г.; потомъ внизу одноцвѣтныя, сѣрою краскою написанныя поясныя изобр. ангеловъ и святыхъ, по обдѣлкѣ довольно сродственныя манерѣ такъ называемаго Израэля ван Меккененъ, но съ болѣе полными формами и даже своеобразнымъ выраженіемъ. На стѣнѣ, въ которой находится дверь, представлены: воскресеніе Лазаря со многими фигурами, написанное въ началѣ XVI вѣка; потомъ с. Георгій на конѣ, въ хорошемъ фландрскомъ стилѣ конца XV вѣка, но не похожемъ на манеру такъ назыв. Израэля, и хоръ пѣвчихъ, небольшія поясныя фигуры; послѣднее изобр. сильно подправлено. На правой боковой стѣнѣ представлены въ подобномъ же стилѣ с. Мартинъ и вверху портреты жены и дочери жертвователя, потомъ продолженіе упомянутыхъ поясныхъ изображеній святыхъ на другой стѣнѣ.

Болѣе отрадное впечатлѣніе производитъ большая картина на холстѣ, въ запасномъ отдѣленіи при кельнскомъ музеѣ, написанная вѣроятно къ концу XV вѣка. Б. Матерь съ Млад. Іисусомъ стоя подъ сѣнью; передъ Ними фигуры полныя достоинства двухъ епископовъ растилающихъ свои мантіи, подъ которыми по обѣимъ сторонамъ видны группы маленькихъ колѣнопреклоненныхъ картезіанскихъ монаховъ съ весьма натуральнымъ выраженіемъ благоговѣнія. Въ этомъ совершенно спокойномъ изображеніи не видно особеннаго, опредѣленнаго чувства жизни, но тѣмъ не менѣе головы запечатлѣны прекраснымъ и кроткимъ выраженіемъ, а черты Б. Матери даже идеальною чистотою и задушевною красотою.—На другой большой картинѣ со створами въ музеѣ, по золотому фону представлена легенда о с. Себастіанѣ; въ общемъ эта композиція не отличается выдержкою, и довольно манерна, движенія неловки на пр. въ фигурахъ истязателей; но съ другой стороны нѣкоторыя отдѣльности весьма хороши, въ особенности прекрасна юношеская голова святого.—Позднѣйшаго происхожденія, (но по мнѣнію Ваагена вѣроятно тоюже рукою писано) весьма наивное изображеніе родственниковъ Іисуса Хр. съ разными святыми по ландшафтому фону; въ томъ же собраніи.—Изъ произведеній кельнскихъ мастеровъ этого времени можетъ быть болѣе всѣхъ отмѣчены натуральнымъ благородствомъ двѣ доски висящія на клиросѣ ц. с. Северина съ обѣихъ сторонъ престола, съ ликами с. Климента со св. Аполоніею, и с. Стефана со св. Еленою. Здѣсь, съ весьма развитымъ чувствомъ тѣлесныхъ формъ и дѣльнымъ выполненіемъ, соединяются высокая прелесть и достоинство въ головахъ, и строгій, благородный стиль драпировки; колоритъ можно назвать умѣреннымъ, почти холодноватымъ. Сродственными имъ, но менѣе нѣжными, представляются двѣ большія доски въ собр. г-на Шмитца, — с. Елена, бл. Августинъ и Б. Матерь съ Млад. Іисусомъ и І. Христосъ передъ Пилатомъ и другія сцены Страстей Господнихъ; потомъ четыре доски со святыми въ поперечномъ кораблѣ ц. с. Куниберта, уже болѣе ремесленной, но всетаки дѣльной работы. — Другою опять рукою, и можетъ быть даже не кёльнскаго мастера написанъ, изящный напрестольникъ въ Кернскомъ собраніи который произвольно приписываютъ А. ван'Уватеру: на середнемъ образѣ Поклоненіе пастырей, композиція со многими фигурами; по крыльямъ, Мать семи братьевъ Маккавейскихъ и св. Урсула съ ея дѣвственницами, группы исполненныя привлекательности. Ниже по достоинству три маленкія изобр. Страстей въ подоб-

номъ же стилѣ; принадлежащія г-ну. Газну въ Кёльнѣ, и многофигурное Распятіе въ кельнск. музеѣ; но можетъ быть что эти произв. принадлежатъ уже къ началу XVI вѣка.

Кромѣ того извѣстное число картинъ въ Кельнѣ и ближайшихъ окрестностяхъ среднеприрейнскихъ областей обличаетъ нѣкоторое соприкосновеніе съ верхнегерманскою школою. Сюда принадлежатъ 16 досокъ съ написанными на нихъ масляными красками поясными фигурами І. Христа, Б. Матери, 12 апостоловъ, с. Рицы и с. Кастора, вставленныя въ заднюю части клиросной стѣны ц. с. Кастора въ Кобленцѣ; дѣльныя и полныя характера работы, приблиз. 1500 г. но неотличающіяся особеннымъ благородствомъ.—Въ госпитальной церкви въ Кобленцѣ находится Распятіе съ четырьмя святыми по золотому фону и такимиже фигурами по створамъ.—Въ собр. г-на Платтау въ Трирѣ между пр. большой престольный образъ съ І. Христомъ на крестѣ, Мадонною и апостолами, съ оттѣнкомъ кёльнскаго стиля въ головахъ, но впрочемъ скорѣе въ сѣверогерманской манерѣ. — Въ особенности замѣчательны нѣкоторыя произв. въ Обервезельской соборной церкви, пожертвованныя канономъ Лютеромъ, писанныя тѣмъ же художникомъ (можетъ быть самимъ вкладчикомъ). Именно, въ южномъ бокозомъ кораблѣ большой напрестольникъ со створами, съ изображеніями на 15 поляхъ тѣхъ событій, которыя должны предшествовать Страшному суду; эти сцены полны наивности и обличаютъ весьма здравое пониманіе движеній тѣла; въ особенности хорошо передано выраженіе ужаса и страха на лицахъ свидѣтелей этихъ страшныхъ событій. Въ предметахъ представленныхъ на наружныхъ сторонахъ створъ—Грѣхопаденіи и Изгнаніи изъ Рая,—рѣзко бросается въ глаза тощая обдѣлка нагого тѣла. Потомъ въ томъже боковомъ кораблѣ большая картина, помѣч. 1503 г. І. Христосъ съ учениками у круглаго стола, на переднемъ планѣ Марѳа и Марія, на (отдѣленныхъ) створахъ святые, въ общемъ очень дѣльное, подуманное и выразительное произв. Потомъ на клиросѣ сѣвернаго бокового корабля, большой напрестольникъ помѣч. 1506 г. с. Николай и сцены изъ житія этого угодника, на створахъ другіе святые, головы этихъ фигуръ отличаются кроткимъ и пріятнымъ выраженіемъ. Наконецъ, поищимому тойже руки изображенія родственниковъ Христа, на передней части одного престола въ концѣ южнаго бокового корабля.—Вообще эти работы ближе подходятъ къ верхнегерманскимъ произведеніямъ, и въ особенности къ картинамъ Вольгемута, нежели къ работатъ автора Инверсбергскаго изображенія Страстей. Другой руки, но подобнаго же направленія картина изъ упомянутымъ престоломъ, и также изображенія на створахъ рѣзнаго напрестольника въ ц. с. Мартина въ Обервезелѣ.

Мы сюдаже включаемъ художника, извѣстнаго между граверами подъ названіемъ мастера съ челнокомъ, и вѣроятно тождественнаго нѣкому Іоанну кёльнскому (1478) въ Аугстенбергѣ близъ Цволля. Его положительно считаютъ авторомъ «Поклоненія волхвовъ» въ берл. музеѣ (№ 538); и съ правдоподобностью также картины «Сбора манны», въ Луврѣ;—потомъ, ему-же приписываютъ въ нюрнбергскомъ замкѣ створчатый напрестольникъ (ошибочно носящій имя М. Шонгауера); три другія вещи въ Штуттгартскомъ музеѣ, и наконецъ (по мнѣнію Пассавана) одно «Обрученіе Пр. Дѣвы» въ мадридск. музеѣ.

Въ заключеніе прибавимъ сюдаже франкфуртскаго живописца Конрада Фіолля, о которомъ сохранились свѣдѣнія съ 1461 г. по 1476 *). Его работы въ Штеделевомъ собр. во Франкф. на М. — большой напрестольный образъ, (семейство с. Анны) со створами (Рождество Б. Матери и Успеніе); три доски съ ликами святыхъ, отшлифованныя, сѣрыя фигуры; и маленькій домашній напрестольникъ, I. Христосъ на крестѣ съ учениками и святыми женами и семью донатора. Другой домашній напрестольникъ, Снятіе съ креста со святыми и донаторомъ съ женою, въ мюнхенск. пинак. носитъ имя Io. Вальтера фонъ Ассенъ. Особенно въ третьемъ изъ упомянутыхъ произв. Фіолль является однимъ изъ лучшихъ послѣдователей фландрскихъ мастеровъ, хотя въ болѣе крупныхъ, и преимущественно дѣтскихъ фигурахъ, слишкомъ рѣзко бросается въ глаза недостатокъ выработки. Отдѣльныя женскія головы зато привлекательны и съ тонкимъ выраженіемъ. Въ берл. музеѣ ему приписываютъ картину, Б. Матерь съ Мл. Іисусомъ и с. Анною, съ нѣсколько принужденнымъ и не очень благороднымъ выраженіемъ и слабымъ колоритомъ. — Сюдаже можно включить Николауса Шитгъ, украсившаго въ 1500 г. створы клирошнаго престола въ приходской ц. въ Гельнгаузенѣ изображеніями святыхъ и Благовѣщенія; стиль этихъ работъ составляетъ нѣчто среднее между вестфальскимъ и вернерейнскимъ способомъ изображенія.

Во второй половинѣ XV столѣтія въ сѣверной части нижнерейнскихъ областей, и въ особенности въ Калькарѣ, существовала школа примыкавшая по своей дѣятельности весьма удачно къ фламандскому способу изображенія. Одному весьма выдающемуся мастеру этой школы принадлежатъ нѣкоторыя картины въ тамошней главной церкви, и особенно одинъ напрестольный образъ съ Успеніемъ Б. Матери. Въ этойже церкви кромѣ того находится нѣсколько картинъ его учениковъ и послѣдователей. Томуже художнику или сродственнаго ему живописцу принадлежатъ,—картина служащаго обѣдню священника, и на переднемъ планѣ колѣнопреклоненный императоръ въ качествѣ вкладчика этого образа, въ собраніи лорда Долейя въ Лондонѣ, и—одно Снятіе съ креста съ разными эпизодами въ богатомъ пейзажѣ, въ Мюнцевой часовнѣ въ Нюрнбергѣ, (носящее тамъ имя К. Ангельбрехтсенъ).

§ 228. Въ Вестфаліи (см. стр. 161), изъ прежняго германскаго и новаго фламандскаго стилей образовался своеобразный и прекрасный способъ изображенія, успѣвшій себѣ отъ перваго прекрасную идеальность, отъ послѣдняго опредѣленную выработку. Превосходнѣйшій образецъ этого стиля, бывшій большой напрестольникъ**) въ ц. прежняго Лисборскаго монастыря близъ Мюнстера 1465 г. былъ разнесенъ по безпечности и впослѣдствіи или распиленъ на части, или совсѣмъ уничтоженъ. Слѣдующіе фрагменты этого произведенія въ настоящее время изъ собранія г-на Крюгера въ Минденѣ перешли въ лондонскую нац. галерею. Изъ середняго образа уцѣлѣло:

*) Ср. Passavant, Kunstbl. 1841. № 101

**) Passavant, Kunstreise, стр. 400 и сл.; тоже Mith. въ Kunstblatt 1841, № 101; и Mith. C. Becker, 1843, № 89.

голова распятаго Спасителя и верхняя часть шести святыхъ стоявшихъ по сторонамъ у креста; всѣ эти головы запечатлѣны своеобразною красотою и привлекательностью, особенно голова с. Бернгарда отличающаяся кромѣ того выраженіемъ кроткаго и почтительнаго неземнаго восторга. Потомъ изъ осьми изображеній на створахъ: Благовѣщеніе, Принесеніе въ храмъ и фрагментъ Поклоненія волхвовъ. Эти вещи исполнены съ большимъ тщаніемъ, и дѣйствительность мѣстами передана весьма удачно, хотя безъ мелочнаго подражанія природѣ. Въ этой превосходной картинѣ есть что-то идеальное, напоминающее задушевность и благоговѣйную кротость произведеній Фра Анджелико да Фіезоле, и въ тоже время ясную прелесть Джентиле да Фабріано; при всемъ томъ стиль этого мастера чисто германскій, и по обдѣлкѣ нагаго тѣла еще близко подходитъ къ манерѣ Вильгельма кёльнскаго. Драпировка проста и широка, колоритъ ясенъ и мягокъ, а въ самыхъ тонахъ кое-что еще напоминаетъ фресковую живопись, несмотря на то что эти картины уже докончены масляными красками. Рисунокъ у этого мастера изящнѣе, нежели у самого Стефана, и фигуры его отличаются хорошими размѣрами. —Кромѣ этихъ фрагментовъ двѣ головы съ Поклоненія волхвовъ хранятся у др. Гайндорфа въ Мюнстерѣ. —Этомуже мастеру можно также приписать двѣ половинки створъ принадлежащія г-ну Крюгеру, съ изображеніями отцевъ церкви и оливанскихъ мучениковъ, и къ которымъ середній образъ можетъ быть составляло изобр. чудесъ истиннаго креста, хранящееся у др. Цур-Мюлена въ Мюнстерѣ. Несмотря на глубокое чувство и особенную прелесть которыми отличаются головы, эти произведенія въ общемъ всетаки слабѣе.

Сверхъ того у г-на. Крюгера хранятся семь картинъ другого современнаго мастера (Увѣчаніе Ир. Дѣвы и шесть сценъ Страстей Господнихъ), которыхъ однако нельзя сравнить, ни съ глубокимъ и мягкимъ характеромъ, ни съ красотою формъ предъидущихъ картинъ.

Сохранился также большой напрестольный образъ изъ четырехъ досокъ, работы ученика Лисборнскаго мастера: въ серединѣ Распятіе и Снятіе съ креста, на створахъ восемь сценъ изъ жизни І. Христа *). Часть этихъ послѣднихъ представляетъ точное повтореніе композиціи мастера находящейся у г-на Крюгера, но въ выраженіяхъ замѣтна большая разница. Художникъ написавшій эту картину безспорно очень близко подходитъ къ техникѣ учителя, но не обладаетъ ни прелестью ни задушевностью его стиля; при всемъ томъ голова І. Христа, (въ натуральную величину), исполнена необыкновеннаго величія и глубокаго характера. Одна изъ досокъ помѣчена монограммою А.

Кромѣ того у г-на. Бартельса въ Ахенѣ хранится значительная коллекція картинъ древневестфальской школы.

Въ Зёстѣ повидимому образовалась мѣстная школа съ другимъ направленіемъ. Сюда принадлежатъ прекрасный напрестольникъ со створами 1493 г. въ тамошней Маріинской церкви (съ семействомъ св. Анны и 12 маленькими сценами изъ житія этой святой и жизни Ир. Дѣвы);—створы рѣзного

*) Гдѣ теперь находятся вышеупомянутыя картины Крюгеровскаго собранія намъ неизвѣстно. – Фонъ Бломб.

напрестольника въ ц. въ Рипернѣ близъ Гамма (жизнь І. Христа), и три доски съ одного напрестольника въ Бартельсовомъ собраніи въ Ахенѣ, (Рождество Христово и Мученичество свв. Стефана и Лаврентія); послѣднія помѣчены именемъ мастера Суэлимейгръ.—Нѣсколько замѣчательныхъ изобр. по золотому фону на доскахъ, работы одного изъ значительныхъ Зёстскихъ мастеровъ Іаренуса, составляющія вмѣстѣ большой напрестольникъ, находятся въ берл. музеѣ. На середнемъ образѣ представлены разныя сцены изъ Страстей Господнихъ представляющія одну большую и пеструю картину, въ которой пока еще безпорядочно перемѣшаны различныя группы сухощавыхъ, рѣзкоочерченныхъ фигуръ со странными стремительными движеніями; впрочемъ въ отдѣльности встрѣчаются головы полныя характера и пріятности. На правомъ крылѣ створъ въ четырехъ отдѣленіяхъ представлены, Воскресеніе Христово, Вознесеніе, Сошествіе Св. Духа и Страшный Судъ, эти предметы отдѣляясь такимъ образомъ другъ отъ друга, благодаря этому выступаютъ уже яснѣе и нагляднѣе. Лѣвое крыло состоитъ также изъ четырехъ отдѣльныхъ предметовъ: Благовѣщеніе, Рождество Христово, Поклоненіе волхвовъ, Принесеніе въ храмъ; здѣсь, въ особенности въ двухъ первыхъ отдѣленіяхъ группы расположены еще лучше и лики Мадонны нарисованы просто и привлекательно; это красивые нѣмецкіе типы головъ съ ровно опускающимися бѣлокурыми волосами, такъ что и здѣсь даже, среди склоняющагося къ одичанію реализма, слышатся прекрасные отголоски германскаго стиля.—Другая маленькая картина тогоже художника и помѣченная его именемъ находится у графа Пемброка въ Вильтонгаузѣ въ Англіи, предметъ ея: умершій Спаситель оплакиваемый своими приближенными; выполненіе превосходно.

Около начала XVI вѣка въ Вестфаліи обнаруживается болѣе строгое подражаніе ван Эйковскимъ началамъ; на ряду съ нѣкоторыми переполненными картинами, отличающимися тревожнымъ и грубо карикатурнымъ характеромъ, встрѣчаются также произведенія неуступающія ни въ чемъ лучшимъ фландрскимъ работамъ. Сюда принадлежитъ изобр. Мадонны стоящей на полумѣсяцѣ и у Ея ногъ колѣнопреклоненнаго картезіанскаго монаха, въ стилѣ Гугона ван'дер'Гёсъ; эта картина нѣкогда находилась въ Дюльменскомъ картезіанскомъ монастырѣ и въ послѣднее время составляла собственность г-на К. Брентано.—Замѣчателенъ также напрестольный образъ со створами и рѣзьбою внутри, въ Швертѣ. Другія цѣнныя картины въ Зестѣ и многихъ небольшихъ городахъ Маркскаго графства и пр.

Въ заключеніе здѣсь надо упомянуть одного сѣверогерманскаго мастера, произведенія котораго по времени относятся къ началу XVI вѣка, но по стилю къ болѣе раннему періоду, и именно къ упомянутому нами вестфальскому направленію, хотя при томъ нельзя и отрицать нѣкотораго сходства съ франкской школою. Художникъ этотъ Іоаннъ Рафонъ изъ Эймбека, одна картина его руки пом. 1508 г. находится въ клиросѣ Гальберштадтскаго собора. Нѣсколько переполненный середній образъ представляетъ Распятіе Христово; по створамъ, съ внутренней стороны, Благовѣщеніе, Поклоненіе волхвовъ и пастырей и Принесеніе въ храмъ, съ внѣшней стороны святые, Головы замѣчательны по энергическому и индивидуальному характеру, бо-

лѣе чѣмъ по внутреннему оживленію мгновеннаго выраженія. Другое Распятіе Христово [*]), уже 1506 г. находится въ нижнемъ этажѣ Геттингенской библіотеки; кромѣ того двѣ доски у г-на Гаусманна въ Ганноверѣ [**]).

§ 229. Болѣе самостоятельное направленіе удержалось въ различныхъ верхнегерманскихъ школахъ этого времени, въ которыхъ вліяніе фландрской живописи на реалистическій способъ изображенія имѣло скорѣе, значеніе общаго побудительнаго элемента, чѣмъ обязательнаго образца. Нельзя отрицать что фландрскіе художники, не исключая также Рожьё брюггскаго, при неслыханномъ великолѣпіи и изящности выполненія, очень часто совершенно забывали о высшей цѣли искусства, и потому, превосходство въ нѣкоторыхъ случаяхъ оставалось неоспоримо за верхнегерманскими художниками. Они мало вдавались въ подробности явленій, въ пышныя украшенія, блестящіе рефлексы, миніатюрную законченность всякихъ побочностей, и еще менѣе они старались о пейзажной и архитектонической части, — но именно эта простота формы какъ нельзя болѣе соотвѣтствовала духовному пониманію того времени. Нравственныя и задушевныя отношенія выражены чище и яснѣе, иногда съ такою красотою и силою, какія только рѣдко встрѣчаются у послѣдователей ван'Эйковъ; относительно расположенія фигуръ по пространству, составляющаго одну изъ слабѣйшихъ сторонъ фландрскаго искусства, не рѣдко проглядываетъ весьма дѣльное пониманіе; отношенія драматическаго характера встрѣчаются все чаще, и въ нѣторыхъ изъ этихъ картинъ составляютъ весьма оживленное цѣлое. Но съ другой стороны изображеніе органически оживленнаго тѣла и его движеній, еще значительно отстаетъ, даже отъ фландрской школы; и колоритъ, при вообще нѣжныхъ и свѣтлыхъ тонахъ, все еще характеромъ своимъ нѣсколько напоминаетъ простую раскраску.

Обратимся сперва къ Швабіи и верхнеприрейнскимъ областямъ, гдѣ во многихъ цвѣтущихъ городахъ живопись еще прежде находила удобную для себя почву [***]).

Прежде всего должно назвать Фридриха Герлена изъ Нёрдлингена, съ 1455 г. работавшаго въ Ульмѣ и Ротенбургѣ, и въ 1467 г.—«какъ мастеръ свѣдущій въ нидерландской работѣ»,—получившаго въ своемъ родномъ городѣ должность городскаго живописца, и умершаго тамъ въ 1491 г. Онъ былъ непосредственный ученикъ фландрскихъ мастеровъ, и по всей

---

[*]) Сколько помниться, картина почти одинакова съ предъидущею.

[**]) О принадлежащей по всей вѣроятности къ XV вѣку росписи въ большомъ залѣ въ Госларской ратушѣ, мы пока только можемъ указать одни сюжеты. На потолкѣ: четыре сцены изъ исторіи младенчества І. Христа; кругомъ 12 пророковъ, по угламъ евангелисты. По стѣнамъ представлены почти въ натуральную величину попеременно, по одному королю и по одной женской фигурѣ со свитками, кромѣ того одно изобр. Мадонны съ донаторомъ.

[***]) Для слѣдующаго ср. Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste in Dtschl. во мн. м.— Hirt, Kunstbem. etc. во мн. м.—Waagen, Kunstw. und Künstler in Deutschl. во мн. м.—Grüneisen, Sendschr. etc. во мн. м. Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter во мн. м. Нѣсколько пространныхъ статей въ Kunstblatt: Über Martin Schön, 1840, № 76—79 (v. Quandt); 1841, № 7—14 (....rt); über sämmtliche oberdeut. Schulen, 1846, № 41—48 (Passavant) и мн. др.

вѣроятности Рожьѣ брюггскаго, (главныя произведенія котораго онъ скопировалъ съ поразительною вѣрностью), и слѣдовательно однимъ изъ болѣе выдающихся посредниковъ между нидерландскимъ и верхнегерманскимъ искусствомъ. Значеніемъ своимъ онъ обязанъ не столько природной своеобразности, но скорѣе искусному усвоенію фландрскихъ мотивовъ и пріемовъ; то что ему внушала собственная изобрѣтательность выходило натянуто и неловко. Такъ между пр. онъ удачно подражалъ глубокому и сочному колориту фландрскихъ мастеровъ, нышнымъ матеріямъ и пр. между тѣмъ рисунокъ его слабѣе, выраженія однообразнѣе, обдѣлка несравненно менѣе отчётливена. Въ его фигурахъ внѣшніе уголки глазъ сильно опускаются какъ на нѣкоторыхъ изъ древнекельнскихъ картинъ. Самой ранней и достовѣрной работою Герлена повидимому можно считать створы рѣзнаго напрестольника на клиросѣ главной церкви въ Нердлингенѣ (1462 г.), на которыхъ представлена исторія І. Христа, отъ Благовѣщенія до бесѣды съ учителями въ храмѣ, фонъ здѣсь пока еще ландшафтный, между тѣмъ какъ на позднѣйшихъ произведеніяхъ Герлена, рѣже встрѣчаются подобные фоны какъ и другія еще особенности нидерландской манеры. Такъ напр. на другой доскѣ 1463 г. внѣшней тамъже, сюжетъ: Спаситель на крестѣ среди близкихъ Ему и семейства вкладчика, представленъ уже по золотому фону. Напрестольникъ въ ц. с. Георгія въ Динкельсбюлѣ также близокъ еще къ фландрскимъ преданіямъ. На створахъ съ внутренней стороны представлены Благовѣщеніе, Рожество, Обрѣзаніе и Поклоненіе; на внѣшней сторонѣ святыя избавители отъ огня, Флоріанъ и Флоріана, отличающіеся особенно благороднымъ окладомъ лица. Распятіе на задней сторонѣ главнаго престола этой церкви, (на которомъ фигура Спасителя рѣзная, а остальное расписано), мѣстами напоминаетъ еще Мемлинга, и вообще выдержано скорѣе въ нидерландскомъ стилѣ. Два портрета строительныхъ мастеровъ на одномъ изъ клиросныхъ столповъ, судя по теплому коричневатому тону и дѣльному исполненію вѣроятно тоже Герленовой работы. Важнѣе чѣмъ эти произведенія, большой напрестольникъ 1466 г. въ ц. с. Якова въ Ротенбургѣ при рѣкѣ Таубергѣ; на немъ шесть рѣзныхъ фигуръ внутренней стороны и также расписные створы сработаны Герленомъ. Первые вирочемъ несравненно замысловатѣе, подуманнѣе и изящнѣе выдержаны, чѣмъ послѣдніе въ которыхъ изображены свящ. событія отъ Благовѣщенія до Принесенія въ храмъ, и Успеніе Пр. Богородицы. Здѣсь нѣкоторыя фигуры и мотивы совершенно совпадаютъ на пр. съ Поклоненіемъ волховъ Рожье въ моихъ нишах. Внѣшнія стороны створъ, цоколь и задняя сторона напрестольника принадлежатъ рукѣ менѣе искуснаго художника и большею частью повреждены. — На одномъ образѣ въ ратушѣ города Ротенбурга, 1467 г. представлены по золотому фону Б. Матерь на престолѣ съ Млад. Іисусомъ, которому с. Урсула (или Доротея) подаетъ розу; на первомъ планѣ членныя фигуры вкладчицы съ ея дѣтьми.—1472 года роспись на внутренней сторонѣ створъ главнаго напрестольника въ ц. с. Власія въ Бофингенѣ,—Рождество Христово (съ произв. Рожьѣ брюггскаго) и Поклоненіе волховъ. Внѣшнія стороны, съ сценами изъ легенды с. Власія, и задняя съ Страстями, принадлежатъ ученику.—Позднѣйшая его работа, створчатый напрестольникъ 1489 г. у стѣны праваго клироса въ главной ц. въ Нердлингенѣ, (св. Семейство со свя-

тыми, и самъ живописецъ съ своею семьею въ качествѣ вкладчика), по обликѣ несравненно грубѣе и ремесленнѣе. — Намъ неизвѣстно, соотвѣтствуетъ-ли упомянутымъ изображеніямъ большой напрестольный образъ на клиросѣ Мейссенскаго собора, съ Поклоненіемъ волхвовъ. Незаписанныя мѣста обличаютъ живописца замѣчательнаго достоинства.

Сыномъ Фридриха, Іессе Герленомъ, была написана большая, теперь забѣленная фреска 1470 г. въ Ульмскомъ соборѣ — Страшный Судъ. Одно изображеніе Страшнаго суда, тогоже года и служившее доскою надъ гробомъ, приписываютъ то ему, то его отцу. Сомнительно также участіе Іессе въ росписи на створахъ напрестольнаго образа главнаго алтаря въ ц. Спасителя въ Нердлингенѣ; (по внутренней сторонѣ, Св. Троица съ ангелами, с. Мартиномъ и арх. Михаиломъ; по внѣшней, святые). Головы по большой части сухи и безхарактерны, колоритъ блѣденъ. — Послѣ Лукаса Герлена, жившаго нѣсколько позднѣе, тоже не осталось ничего особенно замѣчательнаго. — Многофигурное Распятіе 1477 г. съ ландшафтнымъ фономъ, на западномъ клиросѣ Хугсбургскаго собора, очень напоминаетъ Фридриха Герлена.

Прежде чѣмъ перейдемъ къ разбору связанныхъ между собою школъ швабской живописи, слѣдуетъ еще упомянуть о нѣкоторыхъ стѣнныхъ фрескахъ *), побольшой части очень испорченныхъ, но въ которыхъ тѣмъ не менѣе виденъ реалистическій стиль XV вѣка, и могущихъ служить свидѣтельствами о степени развитія этого совершенно забытаго фландрскою школою рода живописныхъ изображеній. — Сюда относятся: большая и къ сожалѣнію варварски записанная обѣтная картина въ Гёппингенской соборной церкви: Б. Матерь и с. Георгій убивающій дракона съ колѣнопреклоненными фигурами павшихъ въ войнѣ 1449 г. рыцарей и пр. — Потомъ, также совершенно записанныя стѣнныя изобр. знаменитыхъ людей гогенштауфенскаго тома, въ ц. въ Лорхѣ, вѣроятно тоже первоначально работы приблиз. 1450 года; точно такъ и портреты Барбароссы въ гогенштауфенской церкви. — Въ кратомъ ходѣ Денкендорфскаго монастыря, надъ одною изъ дверей еще видна картина представляющая утвержденіе устава названнаго монастыря папою въ присутствіи свѣтскихъ и духовныхъ чиновъ; вѣроятно 1462 г. — Къ сожалѣнію росписи которою покрыта была (съ 1489 г.) вся внутренность Вейльгеймской церкви такъ записана, что о стилѣ ея почти нельзя судить. Надъ тріумфальной аркою, и съ боковъ ея представлены, Страшный Судъ, Рай и Адъ; композиція полная богатыхъ подробностей и съ весьма оживленными лицами; на восточной сторонѣ сѣверной стѣны сродники І. Христа, состоящіе изъ нѣсколькихъ святыхъ семействъ; фигуры въ натуральную величину и отчасти поставлены по золотому фону и менѣе записаны, такъ что въ нихъ еще можно отличить чувство красоты формъ, свободныя движенія и благородный стиль драпировки; помѣч. 1499 г.; на западной стѣнѣ наконецъ, изображеніе среди большаго тройнаго вѣнка изъ розъ. Но середина: Б. Матерь съ Млад. Іисусомъ передъ розовыми кустами, окруженная ангелами срывающими, связывающими и приносящими розы; въ край-

*) Ср. Grüneisen Sendschr. стр. 22 и сл.

немъ вѣнкѣ изъ бѣлыхъ розъ, пять медальоновъ со сценами изъ младенчества І. Христа, отъ Благовѣщенія до Принесенія въ храмъ; во второмъ вѣнкѣ изъ красныхъ розъ, пять медальоновъ съ Страстями, а на внутреннемъ вѣнкѣ, изъ золотыхъ розъ, опять пять медальоновъ со сценами прославленія І. Христа: Воскресеніемъ, Вознесеніемъ Сошествіемъ Св. Духа, Успеніемъ Б. Матери и Страшнымъ судомъ. Внизу по обѣимъ сторонамъ розоваго вѣнка, молящійся христіанскій міръ, въ лицѣ папы и императора, духовныхъ и мірянъ; вверху, колоссальной величины изобр. Св. Троицы среди ангеловъ. По истинѣ высокимъ и знаменательнымъ образомъ распредѣлена въ этомъ прекрасномъ циклѣ исторія нашего спасенія. Къ началу XVI вѣка относятся стѣнныя изобр. въ одной часовнѣ дома бывшаго Вейкманнъ въ Ульмѣ.

§ 230. Еще съ половины XV вѣка городъ Ульмъ сталъ средоточіемъ значительной школы верхнегерманской живописи. О благосостояніи этого города свидѣтельствуетъ между пр. сооруженіе 52 напрестольныхъ образовъ въ одномъ только великолѣпномъ соборѣ, слѣдовательно къ живописи обращались съ постоянными и обширными заказами. Одного изъ величайшихъ нѣмецкихъ живописцевъ, котораго считаютъ уроженцемъ Ульма, Мартина Шонгауера, мы встрѣтимъ какъ основателя школы въ Кольмарѣ.

Главнымъ представителемъ собственно Ульмской школы, былъ Варѳоломей Цейтбломъ, работы котораго относятся къ 1468 по 1514 г. Зять и (судя по надписи на створахъ одного напрестольника въ ц. села Мюнстера близъ Аугсбурга) помощникъ живописца Ганса Шюлейна, творца великолѣпнаго напрестольника помѣч. 1469 г. сохранившагося въ Тифенброннской ц. близъ Кальва. По серединѣ рѣзныя фигуры, по внутренней и внѣшней сторонамъ створъ по золотому фону, исторія І. Христа: на задней сторонѣ святые, а на цоколѣ, изобр. лица Спасителя на Убрусѣ и четыре учителя церкви; все это въ нѣсколько тяжеловатомъ, желтокоричневатомъ тонѣ, но не безъ нѣкоторой полноты формъ и драматическаго разнообразія. Гарценъ положительно считаетъ Шюлейна замѣчательнымъ ученикомъ Рожьѐ старшаго, и ему приписываетъ рядъ изъ 11 картинъ, нынѣ разнесенныхъ, съ родословіемъ с. Анны; двое створъ принадлежащихъ князю Гогенцоллернъ-Сигмарингенскому; наконецъ, часть заглавныхъ буквъ въ такъ назыв. «четвертой нѣмецкой библіи» (1470 г.). Вѣроятно что и Цейтбломъ образовался у Фридриха Герлена или по его произведеніямъ; первая его работа покрайней мѣрѣ, изобр. І. Христа въ терновомъ вѣнцѣ 1468 г. въ ц. с. Георгія въ Нёрдлингенѣ; обличаетъ явное сродство съ упомянутымъ мастеромъ. Фигура божественнаго Страдальца довольно слаба, но выраженіе на лицахъ яростныхъ Іудеевъ очень удачно *). Въ позднѣйшихъ своихъ произведеніяхъ онъ доработался до простаго и достойнаго стиля съ задушевнымъ и кроткимъ выраженіемъ, и картины его не достигая никогда высокой красоты и привлекательности, тѣмъ не менѣе производятъ особенное впе-

*) Гримасливая непривлекательность въ чертахъ Іудеевъ и палачей многими считается указаніемъ на сродственность съ Вольгемутомъ. Ср. Ulms Kunstleben etc. стр. 43. Гарценъ напротивъ доказываетъ, что Цейтбломъ (покрайней мѣрѣ въ искусствѣ гравированія) образованіе свое получилъ у М. Шонгауера.

чатлѣніе некрѣпостью и серьезностью основной мысли. Формы тѣла остаются по прежнему неуклюжими, нагія части сухощавыми и натянутыми; въ особенности бросаются въ глаза маленькія руки; но съ другой стороны, по тающей мягкости и гармоничности красокъ, и тепломъ выработкѣ колорита тѣла этотъ мастеръ не только превосходитъ и Герлена и Мартина III-на, но даже напоминаетъ венеціянскихъ мастеровъ конца XV в. — Объ этой большей зрѣлости въ развитіи Цейтблома свидѣтельствуетъ между пр. напрестольный образъ 1473 г., створы котораго (съ ликами с. Георгія и с. Флоріана, с. Маргариты и Іоанна Кр.) находятся въ штуттгартскомъ музеѣ. Головы здѣсь отличаются уже превосходнымъ исполненіемъ и полны жизни и правды.—Потомъ, створы одного напрестольнаго образа 1488 г. принадлежащіе проф. Гасслеру въ Ульмѣ, расписанные по внутренней сторонѣ ликами святыхъ, по внѣшней изображеніемъ I. Христа на Элеонской горѣ, на выступѣ представленъ I. Христосъ съ язвами между двумя святыми. — Въ полномъ развитіи своего таланта является этотъ мастеръ въ изображеніяхъ на створахъ составлявшихъ часть напрестольника сельской церкви въ Эшахѣ. 1493 г.; тамъ же. На внѣшней сторонѣ представлены колоссальной величины лики обоихъ Іоаннovъ, а на внутренней Благовѣщеніе и Рождество Христово. Головы обѣихъ первыхъ фигуръ, представленныхъ съ лица, запечатлѣны выраженіемъ серьезной, глубокой думы, почти величественнаго характера; предметы на внутренней сторонѣ, несмотря на большую неуклюжесть въ изображеніи тѣла, проникнуты необыкновенною задушевностью и величіемъ, драпировка и колоритъ прекрасны и гармоничны. Еще болѣе выработана моделлировка въ подсныхъ фигурахъ четырехъ учителей церкви на выступѣ, (1490 г.) (Величественнаго характера изобр. Христа на «Убрусѣ» поддерживаемомъ двумя ангелами, и принадлежащее къ тому-же напрестольнику, хранится въ берл. музеѣ). —Къ 1497 г. относится напрестольный образъ въ ц. на Геербергѣ *) близъ Гайльдорфа (въ долинѣ Кохеры); на створахъ съ внутренней стороны представлены, Поклоненіе пастырей и Принесеніе въ храмъ, на внѣшней сторонѣ Благовѣщеніе, а на выступѣ по золотому фону I. Христосъ среди апостоловъ; на задней сторонѣ «Убрусъ» поддерживаемый двумя ангелами, и между ними священными арабесками портретъ живописца. Здѣсь мы видимъ такоежe сочетаніе глубокаго чувства и добродушнаго выраженія съ самымъ дѣльнымъ выполненіемъ. — Вѣроятно тоже къ этому времени относится подобнаговже достоинства напрестольникъ въ монастырской ц. въ Адельбергѣ въ Швабіи.—Нѣсколько превосходныхъ изобр. на доскахъ находится въ аугсбургской галереѣ; въ числѣ ихъ два портрета какого-то папы Александра (VI), съ двумя святыми монахами; лица этихъ фигуръ исполнены достоинства; (номѣръ. 1504 г.); на двухъ другихъ доскахъ представлена легенда о с. Валентинѣ.—Другія вещи въ собраніи капоника Гиртера въ Фрейбургѣ въ Бр.; Плачъ по умершемъ Спасителѣ, въ мюнх. пинакотекѣ (по Вагену № 88 во второмъ залѣ); эту картину приписываютъ тамъ М. Шонгауеру; другія еще вещи въ Морикової часовнѣ въ Нюрнбергѣ,

*) Изданный при третьемъ выпускѣ обществомъ искусства и древн. въ Ульмѣ и верхней Швабіи, Ульмъ, Мартъ 1845.

въ Зигмарингск. замкѣ и пр. — Двѣ доски съ изобр. с. Екатерины и с. Варвары, у г-на Эзера въ Ульмѣ и пр. — Послѣднее помѣченное произв. Цейтблома 1514 г., содержащее на двухъ доскахъ легенды о ссв. Вольфгангѣ и Себастіанѣ, хотя и нельзя назвать безжизненнымъ произведеніемъ, но уже ремесленная работа, и потому можетъ быть принадлежитъ ученику *).

Изъ работъ Цейтбломовой школы безспорно самая замѣчательная большой надпрестольникъ главнаго алтаря на клиросѣ прежняго монастыря бенедиктинцевъ въ Блаубейренѣ, не только въ отношеніи къ расписаннымъ статуямъ и барельефамъ, (послѣдніе находятся на внутренней сторонѣ внутреннихъ створъ), но также по украшающимъ его живописнымъ изображеніямъ. Послѣднія представляютъ слѣдующіе предметы: на чахлѣ цоколя, Агнецъ Божій среди святыхъ и евангелистовъ; на внѣшней сторонѣ внутреннихъ створъ, и внутренней сторонѣ внѣшнихъ створъ — житіе Іоанна Кр. въ 16 картинахъ; на внѣшней сторонѣ внѣшнихъ створъ — Страданія Спасителя, и другіе предметы по бокамъ и на задней сторонѣ алтаря. Произведеніе это замѣчательной красоты въ отношеніи къ живописному исполненію и выраженію лицъ, но въ тоже время обличаетъ все непониманіе организма тѣла, свойственное также прочимъ картинамъ этой школы; несмотря на то, въ расположеніи и движеніяхъ много жизни. Мѣстами, (напр. въ исторіи Іоанна Кр., Несеніи креста и Распятіи, по мнѣнію Ваагена), повидимому замѣтна рука самого мастера Цейтблома; другія вещи, судя по нѣкоторымъ монограммамъ, принадлежатъ нѣкому Гансу Аккеру. Именемъ Якова Аккера, живописца изъ Ульма, помѣченъ напрестольный образъ 1482 г. въ кладбищенской церкви въ Ристиссенѣ; на створахъ этого образа фигуры святыхъ почти въ натуральную величину, стройныхъ размѣровъ и съ пріятнымъ выраженіемъ, а поясныя изобр. І. Христа и апостоловъ на выступѣ алтаря еще характеристичнѣе. — Другому старинному ульмскому художнику Іёргу Стоккеру, которому прежде ошибочно приписывали Блаубейренскій напрестольный образъ, и работавшему еще въ 1469 г., вѣроятно принадлежитъ Піэта́ съ 14 святыми-помощниками, и Житіе Пр. Дѣвы въ 10 отдѣленіяхъ, помѣч. 1509 г. въ Нейдгардтской часовнѣ ульмскаго собора; въ этихъ произведеніяхъ характеръ школы представляется съ большими недостатками, хотя многія головы все еще отличаются пріятностью. Нѣкоторыя позднѣйшія работы повидимому принадлежатъ сыну его того же имени. — Въ Морицовой часовнѣ въ Нюрнбергѣ нѣкому Крамеру изъ Ульма, приписываютъ грубыя и неискусныя изобр. святыхъ на двухъ доскахъ; между тѣмъ, объ этомъ художникѣ, и какомъ-то Гансѣ Вильде, (1480) упоминаютъ какъ объ исполнителяхъ отличныхъ стеклописныхъ работъ въ Бессерерской часовнѣ въ ульмскомъ соборѣ. — Другіе ульмскіе мастера извѣстны пока только по имени. Благовѣщеніе и Поклоненіе волхвовъ на задней стѣнѣ престола въ Анспахской соборной церкви, вѣроятно произведенія ульмской школы и отличаются поразительно тонкимъ и благороднымъ выраженіемъ, прекрасною драпировкою и превосходнымъ исполненіемъ. — Другія, болѣе или

*) Два отличные портрета мужа и жены въ Лихтенштейнской галереѣ въ Вѣнѣ, и слывущіе тамъ Гольбейновою работою, Ваагеномъ тоже приписываются Цейтблому.

менѣе замѣчательныя картины этой школы можно видѣть, въ особенности въ штуттгартскомъ музеѣ; такъ между прочимъ нѣсколько досокъ съ изобр. святыхъ, принадлежавшія нѣкогда Роггенбургскому монастырю; двѣ подобныя же, изъ монастыря Урспринга и пр. — Городу Ульму принадлежатъ нѣсколько досокъ, составляющія вмѣстѣ одно колоссальное изобр. Страстей І. Христа на Элеонской горѣ, и лики двоихъ святыхъ; на задней сторонѣ каждой доски, по одной картинѣ меньшаго размѣра изъ исторіи І. Христа и пр. Первыя отличаются благородствомъ и строгою красотою, послѣднія пріятнымъ характеромъ головъ. (Двѣ принадлежащія къ нимъ доски въ штуттгартскомъ музеѣ.) — Въ монастырѣ Гетбахѣ близъ Бибераха восемь досокъ съ сценами изъ жизни Пр. Дѣвы, Страстей Господнихъ, и со многими ликами святыхъ, составляютъ уже переходъ къ манерѣ Мартина Шаффнера. Наконецъ, надо упомянуть два старинные напрестольника въ церквахъ Михаиловской и Урбановской въ Галле въ Швабіи.

Вліяніе ульмской школы повидимому не ограничивалось предѣлами этого города, но коснулось также нѣкоторыхъ другихъ живописцевъ. Двѣ доски съ изобр. святыхъ, въ штуттг. собр. написанными около 1485 г. Петромъ Тагпретомъ въ Равенсбургѣ (на сѣверѣ Констанцскаго озера), по благородному и подуманному характеру головъ весьма сродственны Цейтбломовымъ работамъ, хотя по болѣе темному колориту и меньшей выработкѣ онѣ ниже ихъ. — Створы одного напрестольнаго образа съ прекрасно и съ чувствомъ представленными сценами Страстей Христовыхъ, въ Монакамской ц. (близъ Гиршау), повидимому составляютъ среднее между школами ульмской и верхнеприрейнскою, къ разбору которой мы теперь приступаемъ.

§ 231. Для верхнеприрейнскихъ городовъ XV столѣтіе было вообще порою преуспѣванія и процвѣтанія; отъ частыхъ воинъ и распрей, повидимому не уменьшилась, но скорѣе увеличилась внутреняя ихъ сила. Достаточнымъ тому доказательствомъ служатъ сооруженія зданій, какъ напр. колокольни страсбургскаго собора, церкви въ Таннѣ и мн. др., а что живопись тоже не отставала, объ этомъ можно заключить по (сравнительно скуднымъ) живописнымъ остаткамъ, и также по сохранившимся извѣстіямъ о прежнемъ убранствѣ церквей.

Къ сожалѣнію, одинъ изъ обширнѣйшихъ памятниковъ, который могъ бы служить важною точкою опоры, можно считать почти совершенно погибшимъ: большое изображеніе Пляски смерти, которымъ около половины XV в. расписана была стѣна во дворѣ базельскаго монастыря проповѣдниковъ. Какъ уже замѣчено было выше (стр. 166), художникъ воспользовался многими мотивами изъ древняго изобр. Пляски смерти въ Клингентальскомъ монастырѣ, и значительно обогатилъ ее прибавивъ къ ней много новыхъ сценъ, и обдѣлавъ цѣлое болѣе тщательнымъ образомъ. При разборкѣ стѣны, лѣтъ 40 прибл. тому назадъ, нѣкоторые фрагменты были спасены и перенесены въ городской музей, (фигуры короля, королевы, графа, юриста); но ни эти фигуры, ни гравюры Матвея Меріана, не даютъ удовлетворительнаго понятія о первоначальномъ стилѣ, притомъ же предпринятая еще въ 1568 г. общая перекраска, и многократныя позднѣйшія реставраціи придали цѣлому характеръ новѣйшей эпохи. Несмотря на то, по движеніямъ, позамъ и дра-

пировкѣ нѣкоторыхъ фигуръ можно заключить, что основаніемъ этихъ изображеній служилъ болѣе развитой германскій стиль, и что онъ по крайней мѣрѣ уравновѣшивалъ въ нихъ реализмъ XV вѣка. Фигуры отличались извѣстнымъ величавымъ и широкимъ характеромъ и развязностью въ движеніяхъ; юмористическіе намеки выражены были просто и по большой части не особенно замысловато, безъ обстановки побочностями и посторонними отношеніями. Доказано, что это произведеніе, пользовавшееся въ продолженіи вѣковъ высокимъ почетомъ, имѣло большое вліяніе на младшаго Гольбейна и ему доставило не одинъ мотивъ къ его знаменитому изобр. Пляски смерти.*)—Положительно реалистическимъ верхнегерманскимъ стилемъ, такимъ, какимъ онъ выработался подъ вліяніемъ Фландріи, отличается впервые въ Базелѣ фреска 1458 г. (I. Христосъ на крестѣ, по сторонамъ Его Б. Матерь и Іоаннъ, по красному фону); перенесенная теперь изъ августинск. монастыря въ публичное собраніе.

Если въ болѣе значительныхъ городахъ этихъ областей, въ Базелѣ и Страсбургѣ, весьма мало сохранилось памятниковъ по части живописи, и свѣдѣніе о нихъ не точны, въ замѣнъ городъ Кольмаръ сталъ важнымъ центромъ живописи съ той поры какъ въ немъ поселился одинъ изъ величайшихъ художниковъ XV вѣка, Мартинъ Шонгауеръ.

Мартинъ Шонгауеръ или также Шёнъ, род., какъ полагаетъ Пассаванъ, въ 1420 г., по мнѣнію Гарцена (съ которымъ согласенъ и Ваагенъ) въ 1440 г. въ Ульмѣ или (изъ знатнаго рода) въ Аугсбургѣ, жилъ потомъ въ Кольмарѣ гдѣ имѣлъ нѣсколько домовъ и умеръ въ этомъ городѣ въ 1490 году, или недолго спустя. Отъ 1490 г. сохранилась росписка о учиненномъ имъ платежѣ, а въ 1492 г. другъ Дюрера, Христофоръ Шейрлъ, его уже не засталъ въ живыхъ, какъ видно изъ замѣтокъ послѣдняго, напечатанныхъ еще въ 1516 г. *) По всѣмъ произведеніямъ этого мастера видно что онъ былъ знакомъ съ нидерландскимъ искусствомъ, притомъ объ немъ въ особенности упоминаютъ какъ объ ученикѣ Рожьѐ брюггскаго. Кромѣ высокаго его значенія въ живописи, онъ также занимаетъ видное мѣсто между граверами. Его гравюры и картины высоко цѣнились не только въ Германіи, но также въ Италіи и другихъ мѣстахъ, и весьма вѣроятно, что этотъ мастеръ способенъ былъ доставлять работу цѣлой школѣ.

Мартинъ Шонгауеръ не многимъ опередилъ прочихъ современныхъ ему нѣмецкихъ художниковъ въ пониманіи формъ человѣческаго тѣла, но онъ значительно превосходитъ ихъ прямымъ стремленіемъ къ полносочной красотѣ лицъ, и высшимъ художественнымъ чувствомъ постановки, которая у него не рѣдко соединена съ весьма знаменательнымъ драматизмомъ движе-

---

*) Совершенно напрасно приписываютъ Пляску смерти въ монастырѣ проповѣдниковъ также Гольбейну. Пляска смерти при Любекской Мартинской церкви такъ записана и испорчена, что первоначальной живописи XV вѣка нельзя узнать.

*) Братъ его Каспаръ еще въ 1445 г. въ Кольмарѣ получилъ право гражданства. Эти и другія свѣдѣнія намъ обязательно были сообщены г-мъ Hugot въ Кольмарѣ. О родословіи ульмской семьи Шёновъ ср. Ulms Kunstleben etc. стр. 34 о родственникахъ Мартина въ Кольмарѣ, по большой части тоже художникахъ, ср. Passavant. въ Kunstbl. 1846. № 41 и 42.

нія. Онъ не въ такой степени какъ Гершель принималъ участіе въ *состязаніи*, въ которое вступила кельнская школа съ фландрскими художниками, онъ напр. уже не старается надъ отдѣлкою матерій, и колоритъ его носитъ какой-то общій характеръ, и какъ будто безсознательно слѣдуетъ скорѣе извѣстному стильному закону, чѣмъ природѣ. Но при всемъ томъ колоритъ тѣла чрезвычайно мягкій; драпировка, хотя и рѣзка и съ угловатыми изгибами, но величественно-проста. Глубокая серьезность, составлявшая основную черту его характера, была можетъ быть причиною его равнодушія ко внѣшнестямъ изображенія, на которыя тратили свой талантъ многіе изъ его современниковъ. Въ замѣнъ, произведеніямъ его въ высокой степени свойственны достоинство и красота, и кротость, и то чувство благоговѣнія, которыя вытекаютъ изъ души примиряющейся съ собою и съ міромъ, и одинаково далеки отъ узкой набожности, какъ отъ фантастической мечтательности. Вездѣ мы встрѣчаемъ, хотя и въ ограниченной формѣ, равномѣрно благородное и мужественное настроеніе.

Въ числѣ картинъ его руки, сохранившихся еще въ Кольмарѣ, самая важная «Б. Матерь въ розовой бесѣдкѣ» (теперь въ правомъ поперечномъ кораблѣ тамошней соборной церкви. Мадонна, почти въ натуральную величину, хотя не отличается выраженіемъ идеальной красоты, но исполнена высокаго смиренія. Она представлена на золотомъ фонѣ, сидящею среди цвѣтущихъ розовыхъ кустовъ, въ которыхъ гнѣздятся пестрыя птички, и держащею на рукахъ полнаго миловидности Млад. Іисуса, между тѣмъ какъ два ангела на воздухѣ надъ Ея главою держатъ корону. За исключеніемъ головъ, нагія части написаны сухо, особенно руки, которыя въ произведеніяхъ Шонгауера, несмотря на правильность рисунка, вообще отличаются суховатою моделлировкою; впрочемъ, простота обдѣлки, къ связи съ тонкимъ чувствомъ, производятъ впечатлѣніе—внутренней послѣдовательности стиля, какой въ нѣмецкой живописи за этотъ періодъ мы еще ни встрѣтимъ.—Другія картины хранятся въ кольмарскомъ публичномъ собраніи. Самое главное произв. двое створъ; на внутренней сторонѣ Б. Матерь поклоняющаяся Млад. Іисусу, вверху Богъ—Отецъ—и с. Антоній пустынникъ и маленькая фигура вкладчика; съ внѣшней стороны Благовѣщеніе; стоячія фигуры въ натуральную величину. «Характеръ и выраженія головъ проникнуты благоро-«ствомъ и идеальностью, и иногда даже чувствомъ какой-то сродственной Не-«руджину задумчивости, которая такъ привлекательна на гравюрахъ этого «мастера, и даже составляетъ его превосходство надъ великими учениками «братьевъ ванъ-Эйкъ. Фигура Б. Матери на обоихъ изображеніяхъ, но пре-«имущественно на Благовѣщеніи, чрезвычайно благородныхъ формъ и съ пре-«красно округленными вѣками; фигура с. Антонія проникнута достойн-«ствомъ *)». Колоритъ, въ особенности тѣла, здѣсь также очень сильнъ и тепелъ. Умершій Спаситель на лонѣ Б. Матери, съ необыкновенно благородными выраженіемъ глубокой скорби, но по весьма неправильному рисунку и уклоняющемуся отъ Шонгауеровой манеры типу, сродному скорѣе Ливербергскому образу, навряднли можетъ считаться работою этого мастера. —

*) Waagen. Kunstw. u Künstl. in Deutschl. II. стр. 308.

Скорѣе еще ему можно приписать нѣкоторыя части одного изобр. Страстей, состоящаго изъ 16 досокъ, которое во всякомъ случаѣ принадлежитъ его школѣ, и весьма сходствуетъ съ его гравюрами такогоже содержанія. Эти части содержатъ, Снятіе съ креста и Положеніе въ Гробъ; сюдаже можетъ быть принадлежатъ еще нѣсколько головъ на другихъ картинахъ, въ которыхъ впрочемъ, кромѣ сродственной этому мастеру болѣе благородной кисти, еще проглядываютъ аляповатые и грубые пріемы другой руки. Замыселъ вѣроятно нѣкимъ принадлежитъ мастеру и отличается обильемъ глубокомысленныхъ мотивовъ, но ни одна изъ этихъ картинъ не можетъ сравниться по высокому драматизму съ его знаменитой гравюрою Несеніе креста. Задняя сторона упомянутыхъ досокъ такъ сильно повреждена, что съ трудомъ можно отличить нѣкоторые предметы, бывшіе на нихъ изображеній отъ Благовѣщенія до Бесѣды съ учителями. — Изъ произведеній школы, въ кольмарскомъ собраніи между пр. находятся двѣ большія доски съ Поклоненіемъ пастырей и волховъ, которыя можетъ быть написаны уже по гравюрамъ Шонгауера. — Части одного напрестольника съ многофигурными изображеніями Страстей, повидимому принадлежатъ другому, весьма значительному верхнегерманскому мастеру, еще болѣе сродному фландрской школѣ и отличающемуся жосткимъ, но энергическимъ типомъ головъ. Изъ другихъ картинъ, приписываемыхъ Шонгауеру, Вагенъ признаетъ за оригиналы, и притомъ за самую раннюю и прекраснѣйшую работу этого мастера, только «Успеніе Б. М.», отличную небольшую картину, перешедшую въ лондонскую нац. галерею изъ собранія пок. короля голл. потомъ, упоминаемое ниже «Торжество Дѣвы» въ Мюнхенѣ, и наконецъ одно изобр. Мадонны съ Мл. Іисусомъ (№ 30) въ Кенсингтонскомъ собраніи.

Между тѣмъ, въ соборѣ города Танна въ верхней Альзаціи находится доска съ ликами четверыхъ святыхъ, по фону на подобіе ковра, повидимому тоже оригинальное произв. Шонгауера. Глубокая и дивная строгость фигуръ, благородство общей концепціи и тонкое чувство въ обдѣлкѣ всѣхъ отдѣльностей, не позволяютъ намъ считать эту картину работою ученика. — Зато десять досокъ съ изображеніями Страстей въ клиросѣ старой ц. с. Петра въ Страсбургѣ, обличаютъ кисть нѣсколькихъ, и не очень замѣчательныхъ художниковъ этой школы; тоже самое надо сказать о картинѣ Поруганія І. Христа, въ собраніи тамошняго градскаго дома. — Въ базельскомъ публичномъ собраніи находятся четыре изобр. святыхъ женъ въ натуральную величину, стоя въ узкихъ нишахъ, (отъ двухъ изъ нихъ уцѣлѣла только верхняя часть); въ этихъ фигурахъ много тонкаго чувства и величавой простоты въ драпировкѣ, но головы слишкомъ безхарактерны, чтобы ихъ можно считать работою Шонгауера; такуюже сродственность его манерѣ обличаютъ еще одно изобр. с. Анны съ Пр. Дѣвою, и доска съ двумя епископами въ половинный ростъ и по золотому фону. Въ томъ же собраніи хранится также извѣстное число отличныхъ собственноручныхъ рисунковъ этого мастера. — Въ часовнѣ Адельсгаузенскаго монастыря близъ Фрейбурга въ Бр. надъ престоломъ находится превосходная и величаваго характера глава Спасителя въ терновомъ вѣнцѣ, можетъ быть оригинальная работа Шонгауера. — Въ Ульмѣ ему приписываютъ изобр. Умершаго Спасителя среди близкихъ Ему, находящееся теперь возлѣ двери ризницы въ соборѣ; - произв. сомни-

тельное и очень занимательное.—Небольшое по размѣрамъ и по рисунку и колориту изображеніе: Торжественное шествіе Давида съ головою Голіафа, повидимому единственное оригинальное произведеніе въ числѣ картинъ многихъ пинакотекъ; гораздо грубѣе и пестрѣе, но съ отпечаткомъ задушевной простоты, нѣсколько картинъ съ изображеніями евангелистовъ I. Христа, изъ нихъ двѣ въ мюнх. пин. и шесть въ Мориновой часовнѣ въ Нюрнбергѣ. — Картины въ Вѣнскомъ Бельведерѣ также несправедливо носятъ имя Шонгауера.—Глубокообдуманное изобр. Успенія Пр. Богородицы, въ галереѣ Шіарра Колонна въ Римѣ, по всей вѣроятности можетъ считаться оригинальною работою; точно такъ и другое, Христосъ въ терновомъ вѣнцѣ, выведенный перетъ народомъ,—находившееся еще въ 1834 г. въ Алерсовомъ собраніи въ Лондонѣ. Это богатая композиція, съ полнохарактерными головами, лицо Спасителя исполнено высокой красоты и кротости, но головы враговъ Христовыхъ мѣстами очень карикатурны: моделлировка нагихъ частей суховата; тонъ колорита неглубокъ, краски наложены жидко по очень бойкою кистью. Эта картина въ особенности сходствуетъ съ гравюрами Шонгауера, такъ напр. на большой его гравюрѣ, Несеніе Креста, въ соотвѣтствіе высокой кротости Искушителя, также противопоставлены страшныя, карикатурныя и фантастическія фигуры въ толпѣ враговъ Христовыхъ. На другихъ гравюрахъ этотъ фантастическій элементъ выступаетъ еще рѣшительнѣе, напр. на одномъ Искушеніи с. Антонія, гдѣ святой представленъ несомымъ по воздуху чудовищными демонами.—Вообще, только по гравюрамъ Шонгауера можно составить полное понятіе объ этомъ великомъ художникѣ, и имъ главнымъ образомъ онъ былъ обязанъ распространеніемъ своей славы и своего стиля. Въ этихъ вещахъ, которыя не могли дѣйствовать на глазъ, по великолѣпіемъ колоровъ, или миніатюрною выдѣлкою деталей, главная задача состояла въ томъ, чтобы поразить прекраснымъ рисункомъ, благородною и обдуманною композиціею, и въ этомъ отношеніи Шонгауеръ положительно превзошелъ всѣхъ современныхъ ему художниковъ на сѣверѣ. На основаніи пріемовъ чертежной работы, Шонгауеръ можетъ быть самостоятельно дошелъ до техники гравированія, но во всякомъ случаѣ онъ сталъ въ ней упражняться едвали позднѣе чѣмъ флорентинецъ Мазо Финигуэрра. Какъ кажется, ему при этомъ помогали родственники, и весьма возможно что даже знаменитый мастеръ E. S. принадлежалъ къ семьѣ Шонгауеровъ *).

§ 232. Въ сѣверогерманской живописи аугсбургская школа представляетъ третью группу. Въ ней новый стиль повидимому вполнѣ развернулся благодаря не столько фландрскому вліянію, сколько туземному реалистическому развитію **). Около половины XV в. мы здѣсь встрѣчаемъ имена многихъ художниковъ, отъ которыхъ немного, или даже никакихъ не осталось достовѣрныхъ произведеній. Роспись 1457 г. на потолкѣ въ залѣ управы ткачей Петра Кальтенгофера, грубая и ремесленная работа;

*) Весьма сомнительна подлинность портрета слывшаго Шонгауеровымъ, написаннаго мало извѣстнымъ ученикомъ его Hans Largkmair (по E. Förster—Burgkmayr), въ мюнх. пин. Ср. Kunstbl. 1840. № 78.

**) Ср. особенно Passavant. Kunstbl. 1846. № 15. и Waagen, Deutschl. T. II. стр. 11 и сл.

фреска какого-то живописца Планка, въ п. с. Іакова, помѣченная 1467 (или 69) г. и представляющая Успеніе Пр. Богородицы, съ апостоломъ Іаковомъ, с. Антоніемъ и вкладчиками, сильно записана, и только по нѣкоторымъ голосамъ съ прекраснымъ и краткимъ выраженіемъ, можно еще заключить о прежнемъ художественномъ достоинствѣ работы. Этимъже самымъ художникомъ въ 1450 г. была расписана извѣстная Перлачская башня подъ видомъ древнихъ нѣмецкихъ героевъ и королей, напр. сценами изъ битвъ Кимвровъ и Херусковъ, побоища на Леховомъ полѣ и пр.—Распятіе со многими фигурами 1477 г. въ соборѣ, сродственно скорѣе работамъ Фридриха Герлена, и прекрасное изобр. Мадонны въ п. с. Ульриха—ульмской школѣ. — Важное, объ семьи живописцевъ—Гольбейнъ и Бургмайръ, въ которыхъ наслѣственный талантъ возрасталъ переходя изъ поколѣнія въ другое.

Сперва мы назовемъ двѣ картины, которыя прежде приписываемы были какому-то Гансу Гольбейну дѣду *). На одной изъ нихъ представлена Мадонна съ Млад. Іисусомъ сидящею на дерновой скамьѣ и окруженною цвѣтами и птицами; эта картина принадлежитъ г-ну Самму въ Мергентау и носитъ (полнѣйшую, какъ полагаютъ) помѣтку 1459 г. и имя — Hans Holbein я А., въ этой картинѣ не только головы и тѣло Мл. Іисуса, но также птицы и пейзажъ отличаются въ высокой степени развитымъ реализмомъ. Другая, съ его же именемъ и годомъ 1499, болѣе чѣмъ предъидущая въ старобытномъ вкусѣ, и принадлежитъ къ замѣчательному ряду шести картинъ въ аугсбургской галереѣ, на которыхъ представлены семь главныхъ римскихъ церквей, библейскія и легендарныя сцены, и служившія молитвенными стоянками для монахинь стараго женскаго монастыря с. Екатерины. На этомъ образѣ по темносинему фону съ золотыми звѣздочками изображено Увѣнчаніе Пр. Дѣвы и подъ этимъ предметомъ храмъ С. Маріи Маджіоре; справа Рождество Христово и Возвѣщеніе пастырямъ о рожденіи Отрока, слѣва легенда о с. Доротеѣ вмѣстѣ съ вкладчицею; эти предметы по обычаю школы отдѣлены отъ середняго изобр. рѣшеточкою золотаго цвѣта. Фигуры по большой части стройныхъ размѣровъ и обличаютъ удачное стремленіе къ красотѣ формъ, колоритъ вообще глубокъ и довольно гармониченъ; совершенно незамѣнимымъ отъ фландрской манеры представляется на этомъ (какъ и на предъидущемъ) образѣ, плавный и округленный складъ драпировки. Кромѣ того, по отношенію къ этой древней аугсбургской школѣ

*) Passavant. (Kunstbl. 1846, N 45) полагаетъ, что онъ первый открылъ этого художника. Постановлена слѣдующая генеалогія:

Гансъ Гольбейнъ дѣдъ

Гансъ Гольбейнъ старшій род. около 1450 г.	Сигизмундъ Гольбейнъ род. 1456 г. жилъ еще въ Бернѣ въ 1540 г.

Гансъ Гольбейнъ младшій 1498—1554	Амвросій Гольбейнъ	Бруно Гольбейнъ

знаменательно и то, что болѣе глубокое религіозное выраженіе уступаетъ мѣсто плавностному жанровому, дюжему характеру, замѣтному напр. на лицахъ поющихъ ангеловъ. Поэтому изслѣдованія между тѣмъ показали, что художникъ «Гансъ Гольбейнъ мечъ», вовсе не существовалъ, и что отца Ганса старшаго и Сигизмунда Гольбейновъ звали Михаиломъ, и что онъ былъ «кожевникъ». Но кому слѣдуетъ приписать упомянутыя сейчасъ двѣ картины, пока еще не рѣшено окончательно.

Отъ Ганса Гольбейна старшаго (родился около 1450 или 1460 г. и умеръ. въ 1518 г.) остались произведенія 1495 по 1504 г., въ которыхъ (напр. въ складкахъ драпировки) замѣтно по крайней мѣрѣ, неприкрое вліяніе фландрскаго направленія; но при всемъ томъ натурализмъ у этого мастера болѣе самостоятеленъ, чѣмъ у большинства его сѣверогерманскихъ современниковъ, и какъ будто носитъ на себѣ отпечатокъ врожденной радости о разнообразіи жизни и характеровъ, такъ что напр. портретныя изображенія, несмотря на коротковатыя пропорціи, вообще отличаются чрезвычайною правдою и жизнью. Съ другой стороны этотъ мастеръ не особенно стремится къ высшей красотѣ и идеальной важности, и прелесть его женскихъ головъ главнымъ образомъ лежитъ въ ихъ жанровой привлекательности, нѣжной законченности выѣшностей и мягкости колорита. Въ тоже время и у него, и даже въ большей еще степени проглядываетъ тотъ фантастическій элементъ, о которомъ мы упомянули по поводу Шонгауера, и та наклонность къ чрезмѣрно сильной и преувеличенной характеристикѣ, которая преимущественно выказывается въ его фигурахъ враговъ христіанъ на различныхъ изображеніяхъ мученичествъ святыхъ. Онъ не представляетъ зло собственно въ такомъ безобразномъ и отвратительно пошломъ видѣ, какъ оно встрѣчается на многихъ нѣмецкимъ картинахъ того времени, но лишь какъ проявленіе дурной страсти, выражающееся въ страшныхъ и нестройныхъ формахъ. Въ его картинахъ часто встрѣчаются фигуры, которыя повидимому служили образцами для произведеній нѣмецкой романтической поэзіи; въ особенности часто повторяется въ числѣ враговъ христіанъ фигура блѣднолицаго мужа съ рѣзкою итальянскою физіономіею, въ зеленомъ охотничьемъ костюмѣ и съ пѣтушьимъ перомъ на шляпѣ.—Сперва назовемъ нѣкоторыя картины изъ упомянутаго ряда въ аугсбургской галереѣ. На одной изъ нихъ, 1495 г., въ трехъ отдѣленіяхъ представлены — Св. Троица, нѣсколько святыхъ и шесть сценъ изъ Страстей Христовыхъ. Другая, 1502 г. содержитъ—Преображеніе; насыщеніе 5000; исцѣленіе бѣсноватаго; и весьма многочисленную семью вкладчика и его дочерей. Задній планъ здѣсь уже ландшафтный, но синій цвѣтъ неба еще очень тяжелъ. Въ особенности удачна фигура бѣсноватаго, по выраженію удивленія и ужаса на лицахъ учениковъ нѣсколько гримасливо; зато, въ высшей степени наивною индивидуальностью отличаются портреты, можетъ быть самая замѣчательная часть во всемъ изображеніи. Главное произведеніе этого ряда картинъ все-таки изображеніе церкви С. Павла, съ важнѣйшими событіями изъ жизни ап. Павла, и вверху Увѣнчанія Христа терніемъ *), оно написано около

*) Юморъ тогдашняго времени выразился на этой картинѣ въ бѣлыхъ и синихъ стрѣлахъ на штанахъ враговъ Христовыхъ; то были цвѣта враждебныхъ Аугсбургцамъ Баварцевъ.

1504. Какъ ни удачна собственно въ этомъ произведеніи драматическая сторона, все таки она отступаетъ передъ неистощимою живою индивидуальностью, которою проникнута вся эта картина; одна фигура въ толпѣ зрителей съ двумя чрезвычайно живо представленными мальчиками, портреты самого мастера и его сыновей; въ лицѣ сидящей тамъ же дѣвицы, изображена вкладчица, (прежняя любовница художника). — Въ Штеделевомъ институтѣ во Франкф. на М. хранится родословное дерево Пр. Дѣвы, и другое, ордена доминиканцевъ 1501, съ весьма характеристичными нѣжными фигурами. — Въ мюнх. пин. и въ Морицовой часовнѣ въ Нюрнбергѣ можно видѣть 20 картинъ старшаго Гольбейна, въ томъ числѣ 17 со сценами изъ жизни и страстей Спасителя; эти вещи прежде принадлежали Кейзерсбергскому монастырю и суля по письменнымъ свидѣтельствамъ исполнены были по обѣщанію въ 1502 г. Картины довольно велики и продолговаты, и по большой части принадлежатъ къ числу менѣе законченныхъ работъ этого мастера; фигуры враговъ Христовыхъ очень карикатурны. — Два отличныя произведенія въ одномъ сѣрый тонъ, на доскахъ, помѣченныя его именемъ, находятся въ пражской геймовой галереѣ; обѣ стороны расписаны ликами угодниковъ.

Аугсбургская хроника о живописцахъ приводитъ Гольбейна старшаго въ 1524 г. въ числѣ умершихъ, и никакихъ достовѣрныхъ указаній не осталось о томъ, что онъ переселился съ своимъ семействомъ въ Базель, какъ прежде полагали. Изъ картинъ тамошняго публичнаго собранія ему приписывали четыре большія картины, обдѣланныя совершенно въ манерѣ XVI вѣка: Страсти на Элеонской горѣ, Взятіе І. Христа, І. Христосъ передъ Пилатомъ и Бичеваніе. Эти манерныя отчасти и уродливыя фигуры, не столько замѣчательны по духовному содержанію, сколько по чрезвычайно живому и свободному общему изображенію, стремящемуся уже къ совершенно новымъ художественнымъ пріемамъ. Случайное, и пристрастіе къ деталямъ отступаетъ здѣсь на задній планъ; обдѣлка, хотя и поверхностна, но бойка; формы человѣческаго тѣла еще утрированы, но органически оживлены; освѣщеніе рѣзко но сознательно употреблено какъ художественный мотивъ. Правда и то, что эти картины можетъ быть принадлежатъ уже къ позднѣйшимъ годамъ мастера, когда другіе художники также уже успѣли пріобрѣсти такую же какъ и онъ свободу въ способѣ изображенія.

Отъ Сигмунда Гольбейна, живнаго еще въ 1540 г. въ Бернѣ, въ собраніи дома Ланцаускаго братства въ Нюрнбергѣ сохранилась небольшая картина на золотомъ фонѣ, и помѣченная его именемъ: — Мадонна на престолѣ, надъ Нею ангелы держащіе корону и балдахинъ; головы отличаются тонкимъ и благороднымъ характеромъ, драпировка плавностью, колоритъ большою силою, теплотою и ясностью. Можетъ быть его же работы, прекрасное и миніатюрно выполненное изобр. Мадонны 1499 г. въ Морицовой часовнѣ въ Нюрнбергѣ, считавшееся доселѣ произведеніемъ брата его: Пр. Дѣва съ Мл. Іисусомъ сидящая въ готической капеллѣ, два ангела приносятъ имъ цвѣты. Въ вѣнскомъ Бельведерѣ два не особенно замѣчательные портрета. Въ базельскомъ публичн. собр. есть рядъ картинъ изъ жизни Богородицы, напоминающія нѣсколько формами и сжатой композиціею Коль-

марскую школу, но судя по поразительно натуральнымъ головамъ указывающія тоже на аугсбургскую школу, такъ что и кромѣ того, по внѣшнимъ признакамъ ихъ можно считать работами Сигисмунда Гольбейна. Въ сильномъ и глубокомъ колоритѣ этихъ картинъ преобладаетъ красноватокоричневый тонъ. Изображеніе страдающаго Христа въ томъ же собраніи, не очень важная копія съ Дюреровой картины и навѣрно не Сигисмундовой руки.— О младшемъ Гансѣ Гольбейнѣ, въ произведеніяхъ котораго направленіе аугсбургской школы достигла высочайшаго совершенства, мы поговоримъ въ слѣдующемъ отдѣлѣ.

Другой аугсбургскій живописецъ, Ѳома Буркмайръ, (ум. 1523), тесть Гольбейна старшаго, на столько же ниже послѣдняго, на сколько сынъ его Гансъ Буркмайръ (о которомъ далѣе) уступаетъ Гольбейну младшему. Двѣ картины его руки на доскахъ, весьма грубаго исполненія, съ тяжелыми, темнокоричневыми тѣнями и рѣзкимъ свѣтомъ, находятся въ аугсбургскомъ соборѣ на столбахъ противъ клироса. Вѣроятно имъ же написана одна изъ упомянутыхъ прежде картинъ (1502 г.) изъ Екатерининскаго монастыря, съ изображеніями церквей с. Себастіано и с. Лоренцо и многими библейскими и легендарными сценами, находящаяся теперь въ аугсбургской галереѣ; и также другая доска со святыми въ мюнх. пинак. (въ кабинетѣ № 24), слывущая тамъ работою его сына.

§ 233. Если въ школѣ, въ которой образовался младшій Гольбейнъ, преобладала дѣйствительность, индивидуальность и подъчасъ даже извѣстный жанровый взглядъ, въ связи съ существенно живописнымъ изложеніемъ, мягкимъ и глубокимъ колоритомъ, — въ франконской школѣ за то, съ самаго начала мы встрѣчаемъ болѣе строгоцерковное пониманіе, основанное на религіозномъ значеніи сюжета. Въ композиціи замѣтна нѣкоторая сродственность со стилемъ Мартина Шонгауера: колоритъ ясенъ, но безъ гармоніи и пестръ, выработка тѣла мало развита, драпировка часто произвольна и съ рѣзкими изгибами. Отъ прежней франконской живописи, съ которою мы познакомились при разборѣ нюрнбергской школы въ 1400 г. (см. стр. 144), удержались рѣзкое обозначеніе очертаній (даже въ сильнѣйшей степени) и тщательная моделлировка. Если притомъ въ характерѣ лицъ подъчасъ выступаютъ высокое благородство и строгая красота упомянутой школы, то это чисто исключительное явленіе. Жоще и непріятнѣе чѣмъ въ любой изъ другихъ школъ XV вѣка, въ франконской поражаетъ рѣзкая утрировка характера, составляющая явную противоположность тонкой индивидуализаціи старшаго Гольбейна, пріятности ульмской школы и благородному чувству Шонгауера, и обличающая притомъ положительно недостаточное чувство красоты. Такъ напр. благодаря фигурамъ противниковъ Христа, даже самыя замѣчательныя произведенія становятся несносными и иногда противными.

Значительнѣйшій изъ художниковъ этой школы *) Михаилъ Вольгемутъ (род. 1434 ум. 1519). Изъ его мастерской въ Нюрнбергѣ вышло

*) Ср. R. v. Rettberg, Nurnberger Briefe, стр. 142 и сл. и Waagen, Deutschl. во мн. м.

безчисленное количество произведеній, бо́льшая часть коихъ часто лишь грубыя работы подмастерьевъ. Это до такой степени извѣстно было всѣмъ, что Швабахскій совѣтъ при заключеніи въ 1507 контракта на устройство одного надпрестольника, нашелся вынужденнымъ включить слѣдующее условіе, весьма знаменательно обрисовывающее ремесленное отношеніе искусства: «если въ томъ либо другомъ мѣстѣ напрестольника окажется порокъ» Вольгемутъ обязанъ исправить недостатокъ, пока обоюдная комиссія не признаетъ произведеніе «благолѣпнымъ»: «если же напрестольникъ до такой сте«пени испортится, что его нельзя будетъ исправить, онъ обязанъ взять его «обратно и возвратить деньги немедленно и сполна».—Но оставляя въ сторонѣ поистинѣ дикія и безобразныя подъчасъ работы помощниковъ Вольгемута, надо и то сказать, что собственноручныя его произведенія весьма различнаго достоинства; этотъ мастеръ вращается въ крайностяхъ свойственныхъ ему лично идеала и карикатурнаго безобразія, которые въ исторіи искусства здѣсь повидимому впервые и умышленно обдѣлываются какъ художественный мотивъ. Съ фландрскою школою, которая въ своемъ индивидуализмѣ съумѣла соблюсти извѣстную мѣру, онъ вѣроятно не былъ знакомъ. Но его идеалъ съ толстыми скулами, узкими плечами и вывороченными бедрами, хотя и съ пріятнымъ оваломъ головъ и малымъ ртомъ, тоже далеко не хорошъ, не смотря на то, что иногда онъ возвышается до выраженія исполненнаго нѣжности, благоговѣнія и даже величія. Постановка въ рѣдкихъ случаяхъ привлекательна, идеи хотя иногда весьма замѣчательны, но выражены въ неловкихъ, даже неуклюжихъ движеніяхъ.

Самое раннее, извѣстное намъ, значительное произведеніе его руки, (оставляя въ сторонѣ менѣе важныя работы), повидимому напрестольникъ въ Галлеровой часовнѣ Св. Креста въ Нюрнбергѣ, прибл. 1470 г.; створы содержатъ восемь изобр. изъ жизни Пр. Дѣвы и Страстей Христовыхъ; на створахъ цоколя представлены стражи у гроба и пр. Мотивы не лишены благородства, выраженіе страданія весьма удачно.—Къ 1479 г. относится напрестольникъ въ Маріинской ц. въ Цвиккау, *) на внѣшней сторонѣ створъ Страсти Христовы, (дикія, непривлекательныя сцены по ландшафтному фону); на внутренней сторонѣ, Благовѣщеніе, Рождество, Поклоненіе и святые сродники; послѣднія изобр. на золотомъ фонѣ и отличаются нѣкоторыми прекрасными головами Мадонны. Роспись на цоколѣ и задней сторонѣ напрестольника (съ грубо исполненнымъ Страшнымъ судомъ), не замѣчательна. (Въ мюнх. пинак. есть одно Распятіе подходящее довольно близко къ тому, которое написано на внѣшней сторонѣ упомянутаго напрестольника.) Вольгемутъ повидимому выполнялъ заказы также для другихъ сѣверогерманскихъ городовъ; ему приписываютъ изображенія на створахъ прежняго главнаго престольника городской церкви въ Хемницѣ, — четыре дѣльныя фигуры въ болѣе чѣмъ натуральную величину, и напрестольникъ въ Реглерской ц. въ Эрфуртѣ. — Потомъ главными произведеніями его кисти надо считать части одного напрестольника 1487 г., находившагося прежде въ

*) Ср. Die Gemälde des M. W. in der Frauenk. zu Zwickau, изд. v. Quandt, Dresden und Leipzig, 8 литографій съ текстомъ.

августинской ц. въ Нюрнбергѣ, развесенныя теперь по Морицовой часовнѣ, но собранію въ домѣ Ланцаускаго братства, замковой галереѣ и пр. всѣ съ ликами святыхъ и легендами. Все что въ этихъ вещахъ написано мастеромъ собственноручно, какъ напр. стройныя фигуры въ натуральную величину свв. Георгія и Себальда, отличаются весьма дѣльнымъ характеромъ и благоговѣйнымъ выраженіемъ, а святыя нѣжною цѣлственностью и молитвенною сосредоточенностью. — Слѣдующее за тѣмъ произведеніе, помѣченное годомъ и именемъ мастера, упомянутый уже напрестольникъ въ Швабахской ц. сработанъ между 1506 и 1508 г., слѣдовательно уже въ старческіе годы, и потому весьма понятно, что въ исполненіи мѣстами замѣтна работа ученической руки. Собственноручно Вольгемутомъ расписаны вѣроятно только внѣшнія стороны крайнихъ створъ, Іоаннъ Кр. и с. Мартинъ, слишкомъ въ натуральную величину; нѣкоторыя вещи указываютъ на обратное вліяніе Альбрехта Дюрера на своего учителя. Внутреннія изображенія, Страсти Христовы и легенды, хотя и скомпонованы Вольгемутомъ, но по исполненію безхарактерны, и даже грубы и ремесленны. — Послѣднее извѣстное произв. 1511 г., которато по превосходному выполненію Вааценъ не хочетъ признать работою престарѣлаго мастера, находится въ вѣнскомъ Бельведерѣ; это весьма изящно исполненный напрестольникъ, на среднемъ образѣ б.л. Іеронимъ на тронѣ и возлѣ него вкладчики; по створамъ святые; снаружи, с. Григорій служащій обѣдню. Прежняя рѣзкость и жесткость здѣсь уже значительно смягчена, головы святыхъ женъ полны кротости и наивности, а лица вкладчиковъ также высокаго достоинства. — Въ числѣ непомѣченныхъ произв. въ особенности замѣчателенъ напрестольникъ въ нюрнбергской Маріинской церкви, съ с. Григоріемъ служащимъ обѣдню и многими другими святыми, весьма сродственный напрестольнику 1487 г. Позднѣйшей поры и уже съ признаками вліянія Дюрера, изображенія изъ легенды какого-то рыцаря на внѣшней сторонѣ одного напрестольника въ Гейльбронскомъ монастырѣ, слѣва отъ клироса. Въ той же монастырской церкви, (въ боковомъ кораблѣ), находился другой, гораздо значительнѣйшій надпрестольникъ, пріобрѣтенный нынѣ брюссельскимъ музеемъ, съ изображеніями по створамъ событій изъ исторіи І. Христа, папы Григорія служащаго обѣдню и вкладчиковъ, а на задней сторонѣ Св. Троицы, Мадонны и многихъ святыхъ, приписываемыми Дюреру, по которыя, по всей вѣроятности, принадлежатъ къ превосходнѣйшимъ работамъ Вольгемута конца XV вѣка. Головы здѣсь отчасти благородное, отчасти разнообразнѣе, портреты живѣе и формы чище, чѣмъ въ прочихъ его произведеніяхъ, такъ что, надо полагать, все написано имъ собственноручно и съ напряженіемъ всѣхъ его силъ. — Мы пропускаемъ другія вещи въ церквахъ и собраніяхъ въ Нюрнбергѣ, напр. въ Іозиновской ц., у г-на Кампе, въ замкѣ и пр., равно также весьма не рѣдкія произведенія его мастерской (отчасти и собственной его кисти), въ галереяхъ мюнх., аугсб., бамбергской и пр. Въ Неаполѣ въ галереѣ Студій ему приписываютъ створчатый напрестольникъ съ Поклоненіемъ волхвовъ; не беремся рѣшить, на какомъ основаніи. — Произведеніями его ученниковъ обилуютъ церкви и картинныя галереи Нюрнберга.

Изъ произведеній современныхъ художниковъ отличавшихся большею или меньшею самостоятельностью, назовемъ: въ галереѣ замка, между прочимъ

доску съ изобр. епископовъ и монаховъ (около 1460 г.), отличающимися большимъ благородствомъ и лучшимъ рисункомъ головъ. Гробовая доска съ Благовѣщеніемъ и вкладчиками на одномъ изъ клиросныхъ столбовъ въ н. с. Себальда, принадлежитъ нюрнбергскому мастеру и положительно обличаетъ фландрское вліяніе. Еще древнѣе напрестольникъ въ Леффельгольцской часовнѣ тойже ц. (около 1453 г.), большею частью легендарнаго содержанія и съ многочисленной семьею вкладчиковъ. — Какимъ-то живописцемъ Шварцъ изъ Ротенбурга написанъ образъ Мадонны со святыми, отличающійся весьма тонкой обдѣлкою головъ, и вообще сродственный произведеніямъ Вольгемута; въ галереѣ замка. — Работы Мартина Цагеля, простое и дѣльное изобр. Спасителя на крестѣ со многими святыми въ вѣнской галереѣ. — Послѣ Якова Вальха (1436—1500), учителя Ганса Кульмбахскаго, не осталось никакихъ достовѣрныхъ произведеній. — Упомянемъ кстати семью Гиршфогелей въ Нюрнбергѣ, прославившуюся живописью по стеклу; изъ членовъ ея въ особенности отличался по этой части Фейтъ Гиршфогель (1461—1525). Доселѣ еще существуютъ многія превосходныя окна въ цвв. свв. Себальда и Лоренца, (въ послѣдней знаменитое Фолькамеровское окно 1480 г.). Впрочемъ, въ то время, живопись по стеклу уже утратила свой самостоятельный, архитектоническій стиль, и въ расположеніи и выполненіи уже соображалась съ требованіями неудержимо вторгавшагося реализма, и съ этихъ поръ она идетъ вслѣдъ за живописью и все болѣе старается подражать ея эффекту.

§ 234. Еще незначительнѣе чѣмъ эти ученики и современники Вольгемута, современные имъ художники въ Баваріи. Въ Шлейссгеймской галереѣ находятся двѣ очень большія картины Гаврінла Мезкельхрхера изъ Мюнхена (процвѣтавшаго около 1470 г.), Несеніе креста и Распятіе, отличающіяся варварски дикимъ и языческимъ фантастическимъ характеромъ. — Работы Ульриха Фютерера изъ Ландсгута (около 1480 г.) тамъже, замѣчательно слабое изобр. Распятія, представленнаго въ видѣ изваянія между готическою архитектурою. — Нѣсколько значительнѣе повидимому Гансъ изъ Ольмдорфа, баварскій придворный живописецъ, (около 1490 г.); его работы въ нюрнбергскомъ замкѣ, интересная семейная картина съ фигурами почти въ натур. величинѣ: мать спящая съ дитятью у окна, возлѣ нея мальчикъ пускающій мыльные пузыри; картина написана очень жестко и рѣзко, но съ удачно схваченными изъ дѣйствительности мотивами. Въ Шлейссгеймѣ какъ говорятъ, находятся еще другія вещи. — Въ Тиролѣ, и преимущественно въ Инсбрукскомъ монастырѣ францискацевъ, въ 1500 г. работали братья Каспаръ, Іоаннъ и Яковъ Розенталеры, изъ Нюрнберга, изъ нихъ первый болѣе извѣстенъ; онъ ум. въ 1514 г. Рядъ отличныхъ фресокъ со сценами Страстей въ крытомъ ходѣ упомянутаго монастыря; большое родословное дерево габсбургскаго дома, состоящее изъ поясныхъ фигуръ и находящееся въ близлежащемъ замкѣ Трауттерѣ; и наконецъ нѣсколько картинъ у частныхъ людей въ Инсбрукѣ, вѣроятно по большой части произведенія его рукъ и какъ говорятъ, носятъ отпечатокъ нюрнбергскаго стиля *).

*) См. Статью г. Ф. Е..., владѣльца этихъ картинъ; Kunstbl. 1844. N. 29 и 30.

О своеобразностяхъ стиля какой-то древней австрійской школы мы имѣемъ весьма скудныя свѣдѣнія. Одно Распятіе по золотому фону въ вѣнск. Бельведерѣ, помѣченное 1449 г. и именемъ (живописца) І. Ифенингъ, отличается пестрымъ и свѣтлымъ колоритомъ; рисунокъ фигуръ не угловатъ ни сухъ, а скорѣе нѣсколько размашистъ. Зато 4 изобр. Страстей по золотому фону въ томъже собраніи, помѣч. R. F. 1491, принадлежатъ новѣйшему уже вѣкомъ и угловатой манерѣ XV вѣка. Двое большихъ створъ, весьма дѣльнаго австрійскаго художника Пахера изъ Бруненкена, (помѣченные его именемъ и 1481 г. съ изобр. изъ жизни І. Христа и Б. Матери), обличаютъ мастера образовавшагося въ швабскихъ школахъ, и въ особенности въ аугсбургской *). Другое произв. этогоже мастера, какъ говорятъ, находится въ Грисѣ близъ Ботцена; третье, или покрайней мѣрѣ сродственное по стилю, у проф. Аймюллера въ Мюнхенѣ; кромѣ того существуютъ рѣзные надрестольники его работы въ вѣнской Нейштадтъ (1447 г.), Кефермаркѣ (1495), Зальцбургѣ, Лаахѣ, Шенбахѣ, Нургшталлѣ, Гейлигенбликкѣ, Рейфлингѣ, Гелльштадтѣ, Мауерѣ, Нулькау, и Цветтлѣ **).— Другому мастеру, тоже съ монограммою R. F. принадлежатъ въ собраніи Клостернейбургскаго монастыря, изобр. въ натур. величину с. Леопольда 1507 г. и четыре небольшія картины со сценами изъ его житія, помѣч. 1501 г., напоминающія свѣжестью и наивностью композиціи и колоритомъ самыя лучшія миніатюры Эйковской школы, и которыя по выраженію мягче и привлекательнѣе, чѣмъ упомянутыя картины въ Бельведерѣ. Восемь другихъ небольшихъ картинъ Страстей и житія Іоанна Кр. писаны менѣе искусною рукою, въ томъ числѣ одна помѣчена именемъ Руэландъ. — Тамъже находится картина съ исторіею Продіады, 1521 г. какого-то мастера N. K.; кромѣ названныхъ картинъ, намъ ничего не извѣстно о австрійскихъ живописныхъ работахъ XVI вѣка.

§ 235. Разсматривая этотъ періодъ, мы также должны представить возможно полную картину объ искусствѣ на пиренейскомъ полуостровѣ, несмотря на отсутствіе удовлетворительныхъ приготовительныхъ трудовъ, и скудость испанскихъ сочиненій объ этомъ времени въ самой Испаніи. — Еще съ X вѣка, и даже раньше, упоминается часто о художественныхъ предпріятіяхъ; преимущественно миніатюры, служившія украшеніемъ рукописей, приводятся испанскими писателями въ доказательство художественнаго развитія. Въ библіотекахъ мадридскаго университета и исторической академіи (и въ Санктъ-Галленской), можно видѣть подобнаго рода произведенія, обличающія испанское происхожденіе по встрѣчающимся въ нихъ подковообразнымъ портикамъ, отъ VIII и X вѣка съ отголосками ирландскаго стиля, и отъ XII вѣка византійскаго; въ Эскоріалѣ хранится чрезвычайно любопытная для костюмовъ книга о шахматной игрѣ, короля Альфонса мудраго (1321 г.) и другія вещи; наконецъ въ библ. клироса Севильскаго собора цѣлый рядъ служебниковъ, представляющій довольно полную картину объ испанскомъ

*) См. Waagen въ пр. м. Т. I. стр. 189.

**) Ср. Heider. Eitelberger и Hoisor, Mittelalterl. Kunstw. des Österr. Kaiserstaates, Wien 1857.

искусствѣ съ XV по XVIII вѣкъ, съ перемѣннымъ, то итальянскимъ, то нѣмецко-нидерландскимъ вліяніемъ *). Вообще, по моему развитія искусства въ Италіи и Германіи, можно составить вѣрное понятіе о испанскомъ искусствѣ, т. е. въ первыхъ вѣкахъ должно быть преобладалъ романскій стиль, а потомъ, приблизительно въ одно время съ полнымъ развитіемъ готической архитектуры въ Испаніи, появился соотвѣтствовавшій ей живописный стиль. Весьма интересные образчики послѣдняго представляютъ изображенія сохранившіяся въ мавританскомъ дворцѣ Альгамбры въ Гренадѣ на потолкѣ судейскаго зала, и которыя безъ сомнѣнія исполнены испанскими художниками, (такъ какъ религія, какъ извѣстно, магометанамъ запрещала упражняться въ изобразительныхъ искусствахъ). На одномъ изъ этихъ изображеній, расположенномъ вокругъ всего потолка въ одномъ изъ большихъ покоевъ дворца, представлена охота, по одну сторону мавританскіе всадники, по другую христіанскіе: другое изобр. представляетъ мавританское судилище; третье, охоты и битвы христіанъ противъ мавровъ. Суда по рисункамъ Гергардта (въ берл. кабинетѣ гравюръ), эти изобр. написаны испанскимъ живописцемъ въ XV столѣтіи **).

Чудотворный образъ Б. Матери въ **севильскомъ соборѣ**, слыветъ произведеніемъ XIII вѣка, и напоминаетъ византійскій стиль, но съ относительно болѣе широкой обтѣлкою.

Однимъ изъ древнѣйшихъ памятниковъ испанской живописи XV вѣка можно считать 55 маленькихъ картинъ (и одну фреску) въ клиросной нишѣ стараго собора въ Саламанкѣ; хорошо сохранившіяся, дѣльныя работы, напоминающія съ одной стороны флорентійскую манеру времень Фіезоле, съ другой, обличающія повидимому чисто испанскій характеръ. Другое важное произведеніе можно видѣть во дворцѣ Барселонскаго собора, (два епископа на тронахъ и пр.)—Въ XV вѣкѣ, столь богатомъ въ Испаніи великолѣпными церковными сооруженіями, здѣсь какъ на сѣверѣ и въ Италіи, обнаруживается реалистическое стремленіе, и повидимому со стороны чужихъ странъ, которыя вообще постоянно оказывали вліяніе на испанскую живопись до самого XVII вѣка. Еще въ началѣ XV столѣтія въ Испаніи выступаютъ флорентинцы Старнина и Делло, преемники Джіотто; около половины тогоже вѣка рядомъ съ нѣмецкими и французскими мастерами по части стеклописи и бельгійскими зодчими, является фландрскій художникъ, Маэстро Рогель (Рожье брюггскій, 1445 г.), послѣ него Хуанъ Фламенко (1496—99) (см. стр. 525), и Іеронимъ Бошъ. Имѣлили эти иноземцы какое нибудь

*) Ср. Passavant: въ D. Kunstbl. 1853 (стр. 74), гдѣ вообще (№ 1—17) представлены драгоцѣнныя свѣдѣнія относительно хода христіанскаго искусства въ Испаніи.

**) Они помѣщены во второмъ томѣ сочиненія A. de Laborde, voyage pittor. et hist. (or. en Espagne, но еще лучше въ сочиненіи объ Альгамбрѣ Owen Jones.— Viardot (Les Musées d'Espagne etc. стр. 211) относитъ эти изображенія, повидимому безъ достаточнаго основанія, къ времени послѣ завоеванія ихъ испанцами (въ 1492 г.). — (Можетъ быть что испанскіе арабы были гораздо снисходительнѣе въ отношеніи къ живописи, какъ напр. и къ музыкѣ и къ употребленію вина, чѣмъ допускалось по корану). Пассаванъ, который самъ видѣлъ оригиналы, считаетъ ихъ произведеніями италіянскихъ мастеровъ, но конца XIV вѣка. — Выше изложенное мнѣніе принадлежитъ лично Куглеру: ср. D. Kunstbl. 1852 стр. 118.

вліяніе на болѣе извѣстныхъ уже въ то время испанскихъ мастеровъ, напр. на Санчеса де Кастро, основателя Севильской школы около 1440 г., пока еще не рѣшено; между тѣмъ «произведенія за этотъ періодъ отличаются живымъ и естественнымъ выраженіемъ, свѣжимъ, цвѣтущимъ колоритомъ, тщательною обдѣлкою аксессуаровъ и притомъ склонностью къ серьезному, сентиментальному и грустному *)». Если, судя по испанскимъ извѣстіямъ, еще тогда находили сходство съ Альбрехтомъ Дюреромъ, (которому положительно приписываютъ непосредственное вліяніе на слѣдующее столѣтіе), то это вѣроятно должно отнести лишь къ типу XV вѣка вообще, въ этомъ смыслѣ, дѣйствительно найдется болѣе сходства съ Дюреромъ, чѣмъ съ позднѣйшими испанскими мастерами. Кромѣ того Испанія вѣроятно была вновь затронута вліяніемъ Италіи, особенно послѣ того какъ Неаполь подпалъ подъ арагонское владычество. Антоніо дель Риконъ (1446—1500) образовался въ Римѣ, по достовѣрнымъ работъ его руки нельзя указать; можетъ быть ему принадлежитъ превосходный напрестольникъ въ доминиканской ц. въ Авилѣ, (евангелисты, учители церкви и святые). О Джіованни ло Спанья мы уже упомянули какъ объ одномъ изъ знаменитѣйшихъ учениковъ Перуджина, (см. стр. 307).

Впрочемъ, у многихъ испанскихъ живописцевъ еще долго въ продолженіи XVI столѣтія удержался стиль предшествовавшаго вѣка, и именно фландрскій элементъ часто является преобладающимъ. Многія картины относящіяся сюда, въ этомъ отношеніи можно поставить въ параллель напр. съ произведеніями прирѣйнскихъ школъ около 1500 г., колоритъ въ нихъ только нѣсколько проще и не такъ пестръ. Къ началу XVI вѣка повидимому относится изобр. «С. Марія де лосъ Ремедіосъ» на задней стѣнѣ западной клиросной ограды въ Севильскомъ соборѣ.

Изъ довольно многочисленныхъ, сохранившихся картинъ португальской живописи, намъ не доведось видѣть ни одной, и свѣдѣнія слишкомъ недостаточны, чтобы дать объ нихъ понятіе **). Замѣчательно и

*) Fiorillo, T. IV стр. 32 и 53. Много произв. этого времени, какъ говорятъ, существуетъ еще въ толедскомъ соборѣ. (Тамъже одинъ напрестольникъ работы Хуана изъ Сеговіи и два другихъ еще 1498 г.) Въ мадридскихъ собраніяхъ не много вещей. Почти все что было написано для севильскихъ церквей Санчесомъ и Хуаномъ Пульесомъ, либо истреблено, либо записано. Съ другой стороны, въ соборахъ Саламанки и Заморы (и въ вальядолидской академіи), сохранились произведенія Ферранда Гальегоса (1470 г.), обличающія большое сродство съ работами Петра Христоффсена. Неизвѣстному мастеру принадлежатъ замѣчательныя картины (сцены изъ житія ап. Петра) въ авильскомъ соборѣ (въ старой Кастиліѣ).

**) До сихъ поръ единственнымъ источникомъ служитъ (все еще) A. Raczynski. Les arts en Portugal, Paris 1846. 8. Одинъ изъ любопытнѣйшихъ отдѣловъ въ этомъ сочиненіи мж. пр., составленное въ 1549 г. повѣствованіе о поѣздкѣ съ художественной цѣлью по Италіи Франца Голландца (родившагося въ Португаліи). Хотя разсказъ о разговорахъ его съ Микельанджело вѣроятно по большой части вымышленъ, всетаки въ немъ должна быть доля правды. На замѣчаніе Витторіи Колонны, что картины нидерландскихъ мастеровъ запечатлѣны большимъ религіознымъ чувствомъ, онъ напр. заставляетъ Микельанджело отвѣчать, что:—„истинная живопись (т. е. италіанская) сама собою благородна „и благочестна, потому что стремленіе къ совершенству одно уже вселяетъ въ душу благо„говѣніе и приближаетъ ее къ Богу для соединенія съ Нимъ; истинная живопись есть отпе„чатокъ Его совершенствъ, оттѣнь отъ Его кисти“ и пр. (стр. 14).

здѣсь тоже прониканіе фландрскихъ художественныхъ пріемовъ въ XV вѣкѣ. Не придавая большаго значенія кратковременному пребыванію Іоанна ванъ-Эйка при португальскомъ дворѣ, въ 1428 и 1429 г., все-таки надо полагать, что и послѣ этого времени между Португаліею и Нидерландами существовала значительная художественная связь, что впрочемъ объясняется и внѣшними отношеніями этихъ двухъ, самыхъ промышленныхъ странъ того вѣка. Всѣ живописныя произведенія за этотъ періодъ, отличающіяся именно упомянутою фландрскою манерою, сходною также на Дюреровъ стиль, и удержавшіеся съ половины XV до конца XVI вѣка, пріурочиваются къ одному собирательному имени какого-то Грана Васко, хотя сохранилось довольно другихъ еще именъ старинныхъ португальскихъ живописцевъ. Но самое имя Васко принадлежитъ по крайней мѣрѣ двумъ, притомъ весьма различнымъ живописцамъ: какому-то Васко, занимавшему въ 1455 г. должность королевскаго живописца, и настоящему Грану Васко изъ Визё, родомъ. въ 1532 г. Мы не имѣемъ подробныхъ свѣдѣній о своеобразномъ характерѣ произведеній перваго, ни о современныхъ ему живописцахъ; надо однако замѣтить, что въ числѣ встрѣчающихся въ Португаліи картинъ есть положительно нидерландскія работы: такъ напр. 15 изобр. Страстей въ Сетубальскомъ монастырѣ Христа Спасителя, и можетъ быть также рядъ сценъ изъ житія Пр. Дѣвы въ архіерейскомъ дворцѣ въ Эворѣ и мн. др. Изъ работъ португальскихъ художниковъ слывущихъ произведеніями Грана Васко, не малое число находится повидимому въ академіи и въ церквахъ Лиссабона.

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

ИСКУССТВО ПО ЮЖНУЮ СТОРОНУ АЛЬПЪ И ВЪ ИСПАНІИ ВЪ XVI СТОЛѢТІИ.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ЗАМѢЧАНІЕ.

§ 236. Различіе между живописью XV и живописью XVI вѣка, носитъ совершенно другой характеръ на сѣверѣ, нежели въ Италіи. Если за эпохою самаго дѣятельнаго усвоенія формъ чувственнаго и духовнаго міра, составлявшаго задачу XV вѣка, въ Италіи наступила пора свободнаго и широкаго примѣненія пріобрѣтеннаго, — то на сѣверѣ, въ началѣ XVI вѣка, живописцамъ прежде всего пришлось наверстать еще то, что было упущено ихъ предшественниками и наставниками упорствовавшими въ реализмѣ ванъ-Эйкова времени, и потому, полное развитіе искусства у сѣверныхъ живописцевъ не раньше какъ съ половины XV вѣка можетъ идти въ параллель съ

итальянскимъ. Главная задача заключалась однако не въ одномъ только томъ, чтобы пополнить недостатки, нужно было еще величайшее напряженіе силъ, сбросить гнетущую тяготу условной манеры, съ которою сжилось сѣверное искусство XV вѣка. Лишь съ этой точки, представляются во всемъ ихъ величіи, Альбрехтъ Дюреръ и Гольбейнъ младшій.

Но и въ это цвѣтущее время, сѣверная живопись существенно расходится съ итальянской въ своихъ идеяхъ и результатахъ. Въ Италіи развернулся самый богатый цвѣтъ величайшихъ, художественно законченныхъ произведеній искусства: возродилось то сказочное время древней Греціи, когда красота являлась взору смертныхъ, когда идея о божествѣ облекаема была въ видимую форму полную совершенства, и высочайшее достоинство человѣка олицетворяемо было въ изображеніяхъ.—Жителямъ сѣвера не было также отказано въ способности къ изображенію и развитію красоты, мы не разъ указали въ произведеніяхъ романскаго и германскаго стилей на успѣшное стремленіе къ передачѣ идеальной красоты, и мы видѣли также, что у мастеровъ XV вѣка — (если намъ позволять весьма умѣстное въ этомъ случаѣ слово) — «выраженіе прекрасной души» — именно, возвышало реализмъ концепціи, или по крайней мѣрѣ своеобразно смягчало его характеръ. Если тѣмъ не менѣе, этотъ высокій элементъ красоты не дозрѣлъ, то причину надо искать въ преобладаніи другихъ духовныхъ интересовъ и стремленій.

На первый планъ выступаетъ и здѣсь опять элементъ, обыкновенно называемый — фантастическимъ. Онъ составляетъ основную черту въ характерѣ сѣверныхъ народовъ, и на нашъ взглядъ лучше всего объясняется свойствомъ сѣверной природы. Чистое небо юга, ясный, прозрачный воздухъ, прелестныя очертанія горъ, пластическія формы его растительности успокоиваютъ и удовлетворяютъ глазъ и душу зрителя. Не такъ дѣйствуетъ природа сѣверныхъ странъ, въ которыхъ небо покрыто тучами, туманы стелются по долинамъ, земля въ продолженіи половины года лишена своего убранства и погружена въ дремоту, тамъ возбуждается собственная дѣятельность духа, и онъ наполняетъ пустыню предметами своего воображенія. Оттуда сказки сѣвера, неизвѣстныя ни Италіи ни Греціи, и основаніе которыхъ совершенно другое, нежели въ сказкахъ востока. Оттуда та фантастическая игра изобразительнаго искусства, которая намъ такъ часто встрѣчается въ орнаментахъ нашихъ средневѣковыхъ зданій и въ украшеніяхъ на поляхъ нашихъ древнихъ рукописей. Но коль скоро воображеніе заносится за извѣстную мѣру и границу, и перестаетъ слѣдовать закону организма, воспроизводящаго типъ естественныхъ формъ; коль скоро оно стремится его замѣнить собственнымъ произволомъ, красота подвергается опасности. Какъ бы замысловато ни слагались картины разыгрывающагося воображенія, и какъ бы уютною и привлекательною ни казалась сфера, въ которой онѣ вращаются, воображеніе тогда только будетъ свидѣтельствомъ благороднаго и очищеннаго духа, стремящагося къ высшему, когда оно покорится единственно непреложному закону красоты и окончательно возьметъ верхъ надъ темными силами.

Эта склонность къ фантастическому сказывается еще въ самыхъ раннихъ періодахъ развитія сѣвернаго искусства, хотя правда, большею частію толь-

ко въ второстепенныхъ отношеніяхъ, и лишь въ немногихъ рѣдкихъ случаяхъ въ связи съ нѣкоторымъ притязаніемъ на высшую красоту. Такъ мж. пр. эта склонность проглядываетъ въ утрированной характеристикѣ, которою отличаются отдѣльныя произведенія древнекельнской школы (см. стр. 159); въ изображеніи ада на данцигскомъ образѣ (см. стр. 522); въ апокалипсическомъ видѣніи Мемлинговой картины (см. стр. 518); въ сумасбродныхъ порожденіяхъ Іеронима Боша (см. стр. 527); но преимущественно въ произведеніяхъ нѣмецкихъ художниковъ позднѣйшей поры XV вѣка, у кёльнцевъ, Мартина Шёна, старшаго Гольбейна, у вестфальскихъ мастеровъ и пр.—Но зачѣмъ у этихъ художниковъ, зачѣмъ именно въ пору окончательнаго развитія нѣмецкаго искусства, вновь, и еще съ большею силою выступаетъ этотъ тормазящій элементъ? — Полагаемъ, причиною такого явленія надо искать въ обстоятельствахъ, въ которыхъ сказывался духъ протестантизма. Возжегши свѣточъ просвѣщенія, ему повидимому суждено было пагубно дѣйствовать на искусство. Предоставивъ въ самомъ еще началѣ одностороннее право мысли, въ противоположность сбившемуся съ пути чувству, онъ развязалъ умъ человѣка и возбудилъ отдѣльныя личности къ самостоятельному изслѣдованію, утвержденію и обобщенію ихъ субъективнаго мнѣнія. Это конечно должно было отзываться въ отдѣльныхъ случаяхъ разнообразными и странными послѣдствіями, дѣйствительно обнаружившимися потомъ, не только въ политическихъ обстоятельствахъ, но и въ житейскихъ отношеніяхъ и также въ самомъ искусствѣ. Когда въ исполненіи художественнаго замысла преобладаетъ односторонняя мысль, тогда форма легко переходитъ въ іероглифъ или символъ, и для выраженія идеи достаточна меньшая степень законченности формы; тогда и фантазіи, этой посредницѣ между мыслью и формою, опять предоставленъ большій просторъ и произволъ. Весьма естественно при такихъ обстоятельствахъ, если воображеніе снова пошло прежнимъ путемъ, котораго впрочемъ оно никогда вполнѣ не покидало, и если снова проснулись сказочныя грезы старины, и подобно лукавымъ демонамъ, кружась около красоты, старались задерживать ея высокій полетъ. Какъ ни глубокознаменательны и поразительны произведенія созданныя отдѣльными великими геніями за это время, но ни одно почти изъ нихъ не достигло высшаго удовлетворенія и просвѣтленія; солнечный лучъ полной красоты почти нигдѣ не проникъ свозь леденящій туманъ этихъ картинъ.

Чрезвычайно важнымъ фактомъ, особенно въ отношеніи къ названной фантастической склонности было то, что съ XVI вѣка живопись раздѣлилась на различные роды. Историческая живопись вмѣстѣ съ миѳами древности почти внезапно заняла видное мѣсто рядомъ съ религіозной живописью; жанръ и пейзажъ тоже отдѣлились, и за ними послѣдовали картины домашняго

) Кромѣ указанныхъ отношеній, надо также обратить вниманіе на нѣкоторые другія посторонніе обстоятельства, имѣвшія тоже вліяніе на художественное развитіе того времени. Мы укажемъ въ особенности на извѣстныя публичныя театральныя представленія библейскихъ и другихъ событій, на такъ называемыя Мистеріи, Притчи, Процессіи, и на болѣе гаерскія и сатирическія маслянничныя потѣхи. Ср. Schildener „bei Gelegenheit eines alten Kirchenbildes" (по поводу старинного церковнаго образа) въ Museum. 1836 № 44. стр. 351.

затишья. Зачатки этого раздѣленія замѣтны были еще въ произведеніяхъ великаго Іоанна ванЭйка, у котораго отдѣльныя части живописнаго изображенія уже на столько были развиты, что могли составить отдѣльные роды живописи; по этому преимущественно сильный оппозиціонный духъ тогдашней церкви. Теперь положеніе измѣнилось, искусство было свободно и предоставлено субъективному чувству художника какъ и заказчика.

Этотъ свободный взглядъ заявляетъ себя, какъ мы уже сказали, самымъ наглядньимъ образомъ въ исторической живописи. Изображенія изъ миѳологіи и древней исторіи, къ которымъ гуманизмъ того времени возбудилъ презвычайное одушевленіе, внезапно берутъ верхъ, и нестолько въ станковыхъ картинахъ, сколько во фрескахъ украшающихъ ратуши и даже фасады значительныхъ домовъ частныхъ людей. Въ тоже время во всемъ что касалось декоративной части, принятъ былъ италіянскій стиль возрожденія, вѣроятно по гравюрамъ и политипажамъ напр. съ Мантеньевыхъ произведеній; такъ, покрайней мѣрѣ украшенія на представленныхъ зданіяхъ, (въ рельефныхъ изображеніяхъ подъ цвѣтъ камня античныхъ сюжетовъ съ фруктовыми гирляндами) положительно напоминаютъ натуанскую манеру. Кое что даже по части фигуръ всего ближе объясняется этимъ вліяніемъ; такъ мж. пр. маленькіе нагіе ангелы въ видѣ генісевъ, замѣняющіе теперь часто большихъ ангеловъ прикрытыхъ одѣяніями. Но главнѣйшимъ и самымъ важнымъ явленіемъ все-таки было, самобытное туземное развитіе, и новое и основательное вниканіе, нестолько въ дѣйствительность вещей, но также въ высшее духовное содержаніе задачъ. Если теперь исчезаетъ золотой фонъ, если складки на драпировкахъ получаютъ естественный и плавный видъ, то это лишь внѣшніе признаки знаменательнаго внутренняго перехода.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

АЛЬБРЕХТЪ ДЮРЕРЪ, УЧЕНИКИ ЕГО И ПОСЛѢДОВАТЕЛИ. *)

§ 237. Въ числѣ мастеровъ къ разбору дѣятельности которыхъ мы теперь приступаемъ, преимущественно передъ другими вниманіе наше обращаетъ на себя — Альбрехтъ Дюреръ. Въ его лицѣ тогдашнее искусство доведено было до высокой степени своеобразнаго совершенства; онъ былъ

*) О Дюрерѣ существуютъ различныя монографіи, самая древнѣйшая H. C. Arend: Das Gedächtniss der ehren Albrecht Dürer. Goslar 1728. Новѣйшія сочиненія: Weisse A. Dürer und sein Zeitalter. Leipzig. 1819. Reliquien von Alb. D. Nürnb. 1828.—3. Heller: das Leben und die Werke A. D. Leipzig. 1831.—Dürer-Album (фотограф. снимки) съ текстомъ Rotho. Berlin. G. chauer.

представителемъ нѣмецкаго искусства того времени, обладалъ самыми обширными дарованіями, не ограничивавшимися одною только живописью и рисовальнымъ искусствомъ вообще, но обнимавшими въ тоже время и скульптуру; способностью схватывать жизнь въ мельчайшихъ ея проявленіяхъ; живымъ чувствомъ для выраженія возвышенныхъ и важныхъ, какъ и спокойныхъ, наивныхъ и привлекательныхъ положеній. Но, самую выдающуюся сторону его характера составлялъ серьезный умъ, основанный на строгихъ научныхъ познаніяхъ (о которыхъ впрочемъ свидѣтельствуютъ различныя, составленныя имъ теоретическія сочиненія); *)—всѣ эти качества повидимому были достаточны чтобы упрочить за нимъ мѣсто въ ряду первыхъ и извѣстнѣйшихъ въ мірѣ художниковъ. Между тѣмъ, общее направленіе къ фантастичности, отъ котораго и онъ не въ состояніи былъ отречься, значительно повредило полному развитію его художественныхъ силъ. Правда что у Дюрера это направленіе къ фантастичному породило отдѣльные цвѣты дивной красоты, какихъ мы почти нигдѣ болѣе не встрѣчаемъ, и произведенія подобныя «шоломамъ», (если мы можемъ такъ выразиться), привлекающія постоянно наше вниманіе таинственнымъ своимъ содержаніемъ; но если мы обратимся къ высшей цѣли искусства, къ красотѣ, въ которой должны разрѣшаться таинственность, и сливаться въ одно нераздѣльное цѣлое и содержаніе и форма, то въ рѣдкихъ только случаяхъ въ его вещахъ мы найдемъ полное удовлетвореніе. Рисунокъ у Дюрера полонъ жизни и характера, не смотря на то, насъ часто поражаютъ нѣкоторые странные мотивы въ движеніяхъ и особенно въ обдѣлкѣ нагихъ частей, потомъ и драпировки отличаются довольно страннымъ покроемъ, согласнымъ можетъ быть съ тогдашнею модою, но нисколько не благопріятствующимъ развитію тѣлесныхъ формъ. Въ драпировкахъ на идеальныхъ фигурахъ, складки обыкновенно расположены красивыми и широкими массами, но и тутъ въ изгибахъ и углахъ, онъ не можетъ отстать отъ упомянутой странной манеры, рябящей въ глазахъ и мѣшающей впечатлѣнію производимому болѣе благородными, главными формами. Колоритъ его отличается особеннымъ блескомъ и своеобразною красотою, затмѣвающею даже картины многихъ другихъ художниковъ, но всетаки онъ не передаетъ того сильнаго и полносочнаго тона въ которомъ намъ представляются предметы въ природѣ. Это скорѣе разыгрывается въ блескѣ и свѣтѣ фантазія, производящая чарующее впечатлѣніе на глазъ, но въ тоже время отводящая отъ истинной красоты человѣческаго образа. Впечатлѣніе подобное тому, какое въ иномъ родѣ производитъ фантастическая игра свѣтотѣни, напр. въ картинахъ Рембрандта, но которая при совершенномъ почти отсутствіи свѣтотѣни въ произведеніяхъ Дюрера, дѣйствуетъ еще сильнѣе. Даже въ выраженіи и чертахъ лица Дюреръ держится часто извѣстной манеры которую нельзя считать нормою его личнаго идеала красоты, и съ другой стороны также нельзя назвать точнымъ подражаніемъ формамъ обыкновенной жизни (какъ у его предшественниковъ), но должно

*) Unterweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt etc. 1525. — Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schloss und Flecken. 1527. — Vier Bücher von menschlicher Proportion. 1528. — (Есть также позднѣйшія изданія и переводы всѣхъ этихъ сочиненій.)

опять-таки скорѣе объяснить его склонностью къ причудливому. Если при всемъ томъ его произведенія по большой части производятъ высокое впечатлѣніе на умъ и чувство зрителя, то и это свидѣтельствуетъ о своеобразномъ величіи его художественныхъ дарованій. *)

Разборъ отдѣльныхъ произведеній этого мастера, къ которому мы теперь приступаемъ, ясно подтвердитъ вышесказанное: хронологическое распредѣленіе намъ кстати доставитъ любопытныя указанія на ходъ его развитія. Мы главнымъ образомъ будемъ имѣть въ виду его картины, (по крайней мѣрѣ по сколько онѣ намъ лично извѣстны); только по нимъ и можно вполнѣ судить объ обширности и значеніи его художественнаго таланта; мы также укажемъ на важнѣйшіе изъ многочисленныхъ политипажей и гравюръ на мѣди, обозначая притомъ соотвѣтствующій имъ годъ.

Альбрехтъ Дюреръ родился въ 1471 г. въ Нюрнбергѣ и тамъже умеръ въ 1528 г. Отецъ его былъ золотыхъ дѣлъ-мастеръ, и хотѣлъ—было отдать сына въ ученіе къ Шонгауеру въ Кольмаръ, но Альбрехтъ сдѣлался ученикомъ Михаила Вольгемута, и пространствовавъ въ качествѣ подмастерья съ 1490 по 1494 г. поселился въ Нюрнбергѣ.—Изъ самыхъ раннихъ произведеній его молодости достовѣрно извѣстны не многія. Въ собраніи картинъ г-на Кампе въ Нюрнбергѣ хранится многофигурное изображеніе Распятія І. Христа, помѣченное монограммою Дюрера и которое, если бы подлинность его не подлежала сомнѣнію, могло бы считаться однимъ изъ самыхъ раннихъ картинъ этого художника. Въ сущности это произведеніе исполнено еще въ стилѣ нѣмецкихъ мастеровъ процвѣтавшихъ во второй половинѣ XV вѣка, и въ немъ опять-таки встрѣчаются извѣстныя, черезъчуръ фантастическія фигуры враговъ Христовыхъ. Мы однако въ этой картинѣ не нашли ничего что напоминало бы позднѣйшее направленіе Дюрера, ни даже Вольгемутову школу: рисунокъ выдержанъ въ мягкихъ линіяхъ, краски наложены густо, и кромѣ того физіономіи, какъ намъ кажется, носятъ извѣстный типъ, знакомый намъ уже по различнымъ другимъ картинамъ того времени, по которыхъ не знаемъ къ кому отнести изъ болѣе извѣстныхъ мастеровъ.**) Монограмма Дюрера, очевидно написана сверху другого древнѣйшаго знака, и потому мы не будемъ говорить объ этомъ сомнительномъ произведеніи.—Подлинною работою Дюрера считаютъ рисунокъ 1489 г. сѣланный перомъ и принадлежавшій въ позднѣйшее время антикварію Вудборну въ Лондонѣ. Представлены три всадника въ латахъ, одинъ изъ нихъ надѣлъ заколотый

*) Schorn (in Gesch. d. Bildschnitzerei. Kunstbl. 1836. № 4, весьма вѣрно говоритъ о Дюрерѣ: „характеристическое воспроизведеніе обыкновенной жизни онъ возвышалъ благородствомъ чувства, а этотъ внутренній нравственный характеръ, хотя часто облекаемый въ непривлекательную внѣшнюю форму, замѣнялъ у него безсознательное благоговѣніе, которое при борьбѣ реформаціи не могло продолжаться. Такимъ образомъ онъ съ ясностью и съ пониманіемъ обдѣлывалъ религіозные предметы скорѣе съ человѣческой точки зрѣнія, но онъ не могъ вполнѣ избавиться отъ суховатости въ рисункѣ и угловатой манерности въ драпировкѣ."

**) Въ извѣстіяхъ Heller'a (das Leben und die Werke Albrecht Dürer's II. 1. стр 222) упоминается о сходствѣ съ манерою Израэля Мекельнскаго, выказывающемся впрочемъ въ незначительной степени.—Черезъ съ этой картины помѣщенъ въ Художественномъ Anzeiger für Kunde des deutsch. Mittelalters, 1832, стр. 290.

съ лошади; сцена мастерски скомпонована и обличаетъ бойкое перо, но рисунокъ неправиленъ.

Потомъ въ флорентинской галереѣ Уффицій хранится голова старика въ черной шапкѣ, какъ полагаютъ портретъ Дюрерова отца, помѣченный монограммою, а на оборотной сторонѣ семейнымъ гербомъ и 1490 годомъ. *) Эта превосходная голова, полная жизни и характера соотвѣтствуетъ скорѣе позднѣйшей порѣ Дюрера.

Самая древнѣйшая и несомнѣнно оригинальная, извѣстная намъ картина этого мастера, его портретъ 1498 г., находящійся въ собраніи собственноручныхъ портретовъ художниковъ въ флорент. Уффиціяхъ. **) Постановка фигуры извѣстна. Художникъ изобразилъ себя въ половинный ростъ, стоящимъ у окна и сложивъ руки на подъоконникъ; костюмъ его повидимому праздничный, на немъ сорочка съ изящными сборками и большою вырѣзкою, бѣлая съ черными полосами куртка, подобнаго же рода остроконечная шапка и коричневаго цвѣта плащъ, накинутый на лѣвое плечо; тщательно завитые волосы спускаются кудрявыми прядями. При довольно рѣзкомъ рисункѣ, въ обдѣлкѣ замѣтны еще нѣкоторая свобода и мягкость, особенно въ свѣтлыхъ частяхъ, какихъ въ позднѣйшихъ работахъ мы едвали встрѣчаемъ; тѣни на лицѣ свѣтлобронзоваго цвѣта. Выраженіе честное и простое, но съ нѣкоторымъ оттѣнкомъ наивнаго довольства собственною, прекрасною личностью, проглядывающаго впрочемъ тоже въ письмахъ которыя этотъ мастеръ 8 лѣтъ спустя писалъ къ Пиркгеймеру.

Въ этомъ же (1498 г.) изданы были Дюреровы политипажи къ апокалипсису евангелиста Іоанна, которыя, (какъ и многія другія произведенія подобнаго рода), отчасти можетъ быть содержатъ образчики его дѣятельности за предшествовавшіе непосредственно передъ тѣмъ года. Въ этихъ композиціяхъ художникъ являетъ уже высокую и своеобразную степень совершенства, но именно въ нихъ, въ основаніи цѣлаго и лежитъ упомянутый фантастическій элементъ. Замыселъ во всѣхъ этихъ мистическихъ сценахъ исполненъ самой своеобразной поэзіи; чудесное какъ и страшное представляется передъ нами въ живомъ тѣлесномъ образѣ. Нѣкоторыя частности обличаютъ поразительную силу изображенія и величіе концепціи, заслуживающія тѣмъ болѣе вниманія, что описанныя въ свящ. Писаніи событія, не имѣя опредѣленной

---

*) Heller, въ пр. м. стр. 162.

**) Этотъ портретъ Дюрера вѣроятно тотъ самый который находился въ галереѣ короля Карла I англійскаго, кому онъ былъ подаренъ городомъ Нюрнбергомъ. (Passavant, Kunstr. etc. стр. 264). Тамъ же находится дружка къ нему, портретъ отца Дюрера, написанный на сильно растресканной доскѣ. Не этотъ ли и есть упомянутый выше портретъ, находящійся также въ Уффиціяхъ. Весьма возможно, что вслѣдствіе поврежденій, эту картину убавили, и что при этомъ случаѣ пострадала тоже подпись. Другой портретъ Дюрерова отца съ 1497 г. находится въ мюнхенской пинакотекѣ. Тогоже года поясное изобр. молящейся Б. Матери, почитаемое Ваагеномъ (Deutschl. II стр. 37 и сл.) за подлинное, хранящееся въ аугсбургской галереѣ. Голова не красива но запечатлѣна дѣвственно нѣжныкъ характеромъ и выраженіемъ высокаго благоговѣнія. Портретъ одной изъ дочерей семьи патриціевъ Фюрлегеръ 1497 г., и находящійся въ Шпекъ-Штернбургскомъ собраніи въ Люцшенѣ близъ Лейпцига, Ваагеномъ признается однимъ изъ прекраснѣйшихъ произведеній этого ранняго періода Дюрера.

формы, и изобилуя поэзіею легко могли сбить съ толку художника, какъ то часто бывало съ другими бравшимися за этотъ же предметъ. Какая напр. сила во второмъ изображеніи, гдѣ представленъ «Подобный Сыну человѣческому», съ очами какъ пламень огненный, держащій въ правой рукѣ своей семь звѣздъ, съ выходящимъ изъ устъ его острымъ съ обѣихъ сторонъ мечемъ, и сѣдящій на престолѣ посреди семи таинственныхъ свѣтильниковъ, и передъ Нимъ, Ему поклоняясь Іоаннъ! Какимъ инымъ, на четвертой картинѣ, несутся «Четверо на коняхъ», съ лукомъ, мечемъ, мёрою и орудіями смерти! Какая могучесть въ осьмой картинѣ съ четырьмя ангелами Евфрата поражающими своими мечами сильныхъ и горныхъ земли, и надъ ними грозное войско на коняхъ съ львиными головами, и выходящимъ изъ устъ ихъ огнемъ!—Но, насъ завлекло бы слишкомъ далеко, если бы мы хотѣли подробно изслѣдовать всѣ частности въ этихъ замѣчательныхъ изображеніяхъ. Возвратимся опять къ картинамъ. *)

Намъ извѣстны различныя произведенія Дюрера, 1500 г. Первое и важнѣйшее, его собственный портретъ въ мюнх. пин.; художникъ представленъ прямо лицомъ, касаясь одною рукою мѣховой опушки своей одежды. Между этимъ портретомъ и упомянутымъ выше во Флоренціи значительная разница, не смотря на то что на послѣднемъ художникъ только двумя годами моложе. Разность эта заставляетъ думать что во внутреннемъ развитіи художника произошелъ замѣчательный переворотъ. На первомъ портретѣ онъ представленъ добродушнымъ и беззаботнымъ юношею; здѣсь же мы видимъ передъ собою вдругъ созрѣвшаго мужа. Черты лица полны и энергичны, съ выраженіемъ вполнѣ сложившагося характера, лобъ и глаза обличаютъ серьезный и глубокомысленный умъ. Потомъ, на этомъ портретѣ также вполнѣ уже видна своеобразная техника этого мастера, придающая извѣстный, особенный отпечатокъ позднѣйшимъ его произведеніямъ, и замѣчательная преимущественно по жидкой лессировки тѣней на тѣлѣ, благодаря которой этотъ портретъ кажется какъ будто прозрачнымъ. Моделировка между тѣмъ превосходна и нѣсколько строга, несмотря на значительныя подправки замѣтныя на картинѣ. Волосы спускающіеся богатыми кудрями на обѣ плеча чрезвычайно тонко написаны; рука сдерживающая на груди одежду, по рисунку суха, но краски въ противоположность лицу, очень густо наложены.— Не подлежитъ сомнѣнію что повтореніе этого портрета въ галереѣ нюрнбергскаго замка новѣйшая копія; извѣстна также исторія исчезновенія изъ этой галереи оригинала.

Другая картина тогоже года, портретъ молодаго человѣка въ пинак., отличается простымъ но энергическимъ выраженіемъ и дѣльнымъ выполненіемъ. Это та самая картина которая ошибочно считается за портретъ Дюрерова брата Іоанна и прежде находилась въ Браунекомъ кабинетѣ въ Нюрнбергѣ. — Менѣе замѣчательна третья картина, тамъже, напрестольникъ, съ изобр. Плача надъ умершимъ Спасителемъ. Расположеніе хорошо, но характеръ довольно тривіаленъ и фигура Спасителя написана сухо; на

*) Мы теперь уже не помнимъ портрета Освальда Крена въ мюнх. пинак. Онъ помѣченъ 1499 г. и на заднемъ планѣ красивый коверъ и пейзажъ.

этой картинѣ одна только фигура Б. Матери привлекательна и отмѣчена выраженіемъ материнскаго достоинства.

Богатая и весьма замѣчательная композиція, Распятіе, но сѣрой бумагѣ, съ наложенными бѣлою краскою бликами, принадлежащее въ настоящее время гну. Фишеру въ Базелѣ, помѣчено 1502 г.

1503 года изобр. Б. Матери питающей грудью Млад. Іисуса въ вѣнкѣ. Бельведеръ. Картина обнимаетъ почти только головы обѣихъ фигуръ, и написана легко и красиво, но по выраженію тоже не замѣчательна. Лицо Б. Матери просто портретъ толстой женщины.

Несравненно важнѣе, помѣченная тѣмъ же годомъ гравюра представляющая гербъ съ мертвою головою. Особенною, сказочною прелестью исполнены оба оруженосца держащіе щитъ и улыбающаяся женщина съ замѣтенными косами и въ фантастической коронкѣ, и богатырь обнявшій ее и повидимому готовящійся ее цѣловать. — Къ отличнѣйшимъ произведеніямъ Дюрера принадлежитъ тоже гравюра 1504 г. съ Адамомъ и Евою.

Тѣмъ же годомъ помѣченъ рядъ рисунковъ съ изображеніями Страстей Христовыхъ находящійся въ собраніи пок. эрцгерцога австр. Карла; (изданъ въ литогр. снимкахъ). Въ нихъ бездна замысловатыхъ мотивовъ, и Дюреръ многократно ими воспользовался и ихъ перетвлялъ для позднѣйшихъ работъ. Въ числѣ этихъ рисунковъ Снятіе съ Креста такъ величественно скомпоновано, и мастерски поставлено, какъ у немногихъ художниковъ изобразившихъ этотъ же предметъ. При всемъ томъ выставленный на картинѣ годъ, можетъ быть не настоящій, и слѣдовало бы считать 1524 г.

§ 238. Въ 1506 г. Дюреръ предпринялъ путешествіе въ верхнюю Италію и особенно долго пробылъ въ Венеціи. О образѣ жизни его и занятіяхъ въ этомъ городѣ намъ много любопытныхъ свѣдѣній сообщаетъ дошедшія до насъ письма, писанныя имъ къ другу своему Вилибальду Пиркеймеру. Онъ написалъ для тамошняго нѣмецкаго общества картину доставившую ему большую славу блестящимъ своимъ колоритомъ, и заставившую молчать его завистниковъ, утверждавшихъ «что онъ по части гравированія хорошъ, но съ «красками обращаться не умѣетъ». Какъ обыкновенно думаютъ, это было исчезнувшее теперь изобр. мученичества с. Вароломея, находившееся въ началѣ XVII вѣка въ Прагѣ въ богатой галереѣ импер. Рудольфа II. Но это предположеніе не вполнѣ основательно, и съ большею правдоподобностію признаютъ за упомянутую картину другое произведеніе Дюрера, картину написанную имъ въ 1506 г. и находящуюся нынѣ въ Страховскомъ монастырѣ премонстрантовъ въ Прагѣ и представляющую Пр. Дѣву увѣнчиваемую ангелами, окруженную императоромъ, папою и многими духовными и свѣтскими сановниками. *) Къ сожалѣнію, эта картина сильно повреждена и за-

*) Эта поправка вышесказаннаго общаго предположенія, нами обязательно была сообщена г. Беккеромъ въ Мюнстерѣ при слѣдующей запискѣ:

Еще „въ берл. Jahrb. für wissenschaftl. Kritik, 1829. стр. 571. по поводу рецензіи „жизни Дюрера, Hirt обратилъ вниманіе на то, что хотя упомянутая картина была написана для церкви с. Вароломея въ Венеціи, но на ней изображено было не мученичество этого апостола, но Увѣнчаніе Пр. Дѣвы ангелами, какъ объ этомъ тоже упоминали

писана, но всетаки видно еще удачное и даже величественное расположеніе, основанное отчасти повидимому на венеціанскихъ мотивахъ. Сидящая на престолѣ передъ ковромъ Мадонна, положеніе ангеловъ держащихъ надъ Ея главою корону и сидящаго у ногъ Ея ангела играющаго на лютнѣ, — все это и многое другое прямо напоминаетъ способъ изображенія Джіованни Беллини.

Какъ другое доказательство своего искусства Дюреръ въ томъ же году, и по всей вѣроятности тоже въ Венеціи, написалъ картину, I. Христосъ среди книжниковъ, (въ половинный ростъ), находящуюся теперь во дворцѣ Барберини въ Римѣ. Судя по собственноручной подписи художника эта картина была исполнена имъ въ пять дней. Если въ послѣднемъ отношеніи произведеніе это можетъ возбудить нѣкоторый интересъ, за то оно нисколько не удовлетворяетъ высшимъ требованіямъ искусства. Младенецъ Іисусъ представленъ дюжимъ мальчикомъ безъ выраженія и восторженности, головы другихъ лицъ тоже весьма обыкновенны, отчасти съ оттѣнкомъ фантастической карикатурности, и грязнаго цвѣта. Замѣчательно однако, что и здѣсь мѣстами выступаетъ венеціанское вліяніе; такъ напр. въ сопоставленіи нѣсколькихъ полезныхъ фигуръ, соединенныхъ общимъ психологическимъ интересомъ, чему едвали найдется другой примѣръ въ тогдашнемъ нѣмецкомъ искусствѣ. (Кое-что въ этомъ родѣ у Квинтина Массейса, покрайней мѣрѣ писано не раньше этого). Кромѣ того нѣкоторыя части почти на венеціянскій манеръ, такъ что вся картина подходитъ подъ два весьма различные способа изображенія. Въ послѣдствіи это иноземное вліяніе значительно отступаетъ на задній планъ.

Въ бельведерск. галереѣ въ Вѣнѣ хранится картина 1507 г., портретъ молодаго человѣка съ красноватымъ цвѣтомъ лица, чрезвычайно тонко, жило и изящно написанный. Онъ вполнѣ достойно занимаетъ мѣсто рядомъ съ превосходнѣйшими портретными изображеніями Дюрера; къ сожалѣнію однако эта картина не такъ хорошо сохранилась какъ бы слѣдовало желать для подобнаго превосходнаго произведенія. — Въ томъ же году Дюреръ написалъ объ фигуры Адама и Евы въ натур. величину, которыя подарены

„многіе итал. писатели. Van Manderъ I, стр. 59 (изд. 1764 г.) также говоритъ объ изобр. „Мадонны: In den Jar 1506 eene Maria door twee Engelen met een rozenkrans gekroond wordende. Hirt въ пр. м. полагаетъ что онъ открылъ названную „картину въ Вѣнск. галереѣ. Это предположеніе повидимому произошло отъ ошибки, и я скорѣе полагаю что она до сихъ поръ находится въ Прагѣ, и именно въ монастырѣ „Страховскихъ Премонстрантовъ. Хотя я самъ не имѣлъ случая видѣть эту картину, тѣмъ не менѣе я недавно объ ней получилъ слѣдующія свѣдѣнія черезъ пріятеля, который „по моимъ указаніямъ наводилъ справки на мѣстѣ: доска шириною въ 6 или 7 футовъ, и „въ вышину 4 ф. По середнѣ возсѣдаетъ Б. Матерь съ Млад. Іисусомъ увѣнчаемая двумя „ангелами. Передъ Нею импер. Максимиліанъ, папа и многіе духовные и свѣтскіе чины на „колѣнахъ и увѣнчиваемые розовыми вѣнками руками Б. Матери. Младенца и ангеловъ. Справа „на заднемъ планѣ стоятъ Дюреръ и Пиркгеймеръ. Первый держитъ дощечку съ надписью: „Exegit quinquagesimi sui spatio Albertus Durer Germanus MDVI. (т. е. исполнивъ въ пять мѣсяцевъ Альбрехтомъ Дюреромъ изъ Германіи 1506 г.) и монограммою. „Внизу у ногъ Б. Матери, ангелъ играющій на лютнѣ. — Въ 1835 г. въ Прагѣ вышла „небольшая гравюра на сталн съ этого образа, рисов. Frise, грав. Battmann." (Ср. Waagen D. Kunstbl. 1854. стр. 200 и сл.)

были импер. Рудольфу II городомъ Нюрнбергомъ, и въ послѣдствіи попали во дворецъ Бузиристро, и наконецъ въ мадридскій музей. Адамъ въ правой рукѣ держитъ вѣтку съ яблокомъ, повернувъ въ недоумѣніи голову въ сторону къ Евѣ; лѣвая его рука опущена книзу. Ева, также стоя, принимаетъ отъ змѣя яблоко на который обращенъ ея вопрошающій взоръ. Голова праматери, даже какъ Дюрерова работа, очень тонка, и рисунокъ вполнѣ хорошо и умно очерченъ. Цвѣтъ тѣла нѣженъ и въ среднихъ тонахъ красноватъ, на освѣщенныхъ частяхъ бѣлѣе, а въ тѣняхъ изсѣра-коричневатъ. Цвѣтъ тѣла на фигурѣ Адама выдержанъ въ этомъ же родѣ, но теплѣе въ тонѣ. Фонъ темнокоричневый. На доскѣ съ изобр. Евы есть надпись: Albert Durer Alman faciebat post Virginis partum 1507 (т. е. исполнено послѣ Рождества Пр. Богородицы Альбр. Дюреромъ въ 1507 г.) и монограмма мастера. Какъ извѣстно, въ майнцкой галереѣ хранятся коши, увезенныя французами изъ нюрнбергской ратуши и оставленныя ими въ этомъ городѣ вмѣстѣ съ другими картинами. Въ галереѣ Уффици во Флоренціи находятся тоже коши съ этихъ картинъ, но по вышинѣ и темнотѣ мѣста объ нихъ трудно судить. *).

Съ этихъ произведеній начинается цвѣтущая пора Дюрера, въ которой въ короткое время возникло значительное число превосходныхъ твореній. Въ числѣ ихъ назовемъ сперва картину 1508 г. въ Бельведерѣ, написанную Дюреромъ для герцога саксонскаго Фридриха и составлявшую впослѣдствіи украшеніе галереи имп. Рудольфа II. Представлена страдальческая смерть десяти тысячъ мучениковъ. Посереди̇нѣ на картинѣ стоятъ Дюреръ и другъ его Пиркгеймеръ въ качествѣ зрителей происходящаго дѣйствія, оба въ черной одеждѣ. Дюреръ въ энергической позѣ, и закинувъ за плечо плащъ по обычаю итальянцевъ, держитъ въ рукахъ маленькое знамя, на которомъ написаны слова: Iste faciebat anno domini 1508 Albertus Durer Alemanus. Кругомъ, во множествѣ отдѣльныхъ группъ изображены различные роды мученій; но общей наглядной связи нѣтъ въ этихъ изображеніяхъ. Превосходны въ особенности сцены на заднемъ планѣ, гдѣ представлены нагіе христіане которыхъ ведутъ на скалу лабы сбросить оттуда внизъ. Вся эта композиція выполнена весьма тонко и миніатюрно, и отличается прекраснымъ, блестящимъ колоритомъ и въ особенности необыкновенно изящною отдѣлкою побочностей. Въ отдѣльности и рисунокъ мѣстами хорошъ, но въ общей концепціи недостаетъ важности, силы и также индивидуальности. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ удачно передано выраженіе физическихъ страданій, напр. въ фигурѣ предпослѣдней изъ восходящихъ на гору нагихъ фигуръ, которая, съ глубокою раною на головѣ, готова упасть отъ изнеможенія. Задній планъ представляетъ превосходный пейзажъ со скалами и лѣсомъ въ

*) Буквально мнѣніе Пассавана объ этой картинѣ: (D. Kstbl. 1853. стр. 232.) Въ старой эпиграммѣ говорятся объ этихъ фигурахъ:

Angelus hos cernens miratus dixit; ab horto
Non ita formosos vos ego depuleram.

(т. е. Увидѣвъ ихъ ангелъ съ удивленіемъ сказалъ: такихъ хорошихъ какъ васъ, я бы не выгонялъ изъ сада (Эдемскаго).

фантастическомъ родѣ. (Въ Шлейсгеймск. галереѣ находится повтореніе этой картины, безъ сомнѣнія старшая копія.

Въ слѣдующемъ году Дюреръ написалъ для Якова Геллера во Франкф. на М. знаменитое Взятіе на Небо Б. Матери, картину выполненную съ самымъ тщательнымъ прилежаніемъ. На серединѣ изображенія, написанномъ имъ безъ всякаго участія помощниковъ, онъ представилъ себя опирающимся на доску помѣч. его именемъ и годомъ. Сохранилось много старыхъ письменныхъ свидѣтельствъ выказывающихъ превосходство этого произведенія. Въ началѣ XVII вѣка картина попала въ Мюнхенъ, и погибла въ этомъ городѣ при пожарѣ дворца. — Старая копія въ Штеделевомъ институтѣ въ Франкф. на М. даетъ покрайней мѣрѣ понятіе о композиціи. Вверху видна Б. Матерь въ Славѣ увѣичаемая тремя лицами Св. Троицы; внизу апостолы окружающіе гробъ: на второмъ планѣ Дюреръ, держащій доску съ своимъ именемъ и годомъ 1509. Верхняя часть носитъ совершенно серьезный и величавый характеръ свойственный произведеніямъ этого мастера; нижняя часть какъ будто указываетъ на какой нибудь древній подлинникъ замѣчательнаго достоинства. Ствары, хранящіеся тамъ же, по видимому первоначальные и оригинальные, но по композиціи ниже и не обличаютъ энергической кисти мастера, такъ что ихъ надо считать работою учениковъ. На нихъ представлены усѣкновеніе головы ап. Іакова, и мученич. смерть с. Екатерины, фигура послѣдней благородна и привлекательна.

Въ трибунѣ Уффиціи во Флоренціи находится Поклоненіе волхвовъ помѣченное монограммою Дюрера и 1509 г. Этотъ образъ тоже чрезвычайно изящно отдѣланъ и опятьтаки отличается блестящимъ прозрачнымъ колоритомъ съ красными, густоналоженными бликами. Композиція не лишена естественной правды, но по концепціи довольно суха, и лишь въ головахъ нѣкоторыхъ фигуръ выказывается упомянутая фантастическая черта *).

Какъ свидѣтельства художественной дѣятельности Дюрера въ 1510 г. Назовемъ сперва два превосходные политипажа: прекрасное изображеніе стоящаго на колѣняхъ передъ алтаремъ и бичующагося по голой спинѣ кающагося, и потомъ, Смерть хватающая вооруженнаго воина.

Въ 1511 г. Дюреръ издалъ три большія серіи политипажей, относящіяся отчасти къ двумъ предъидущимъ годамъ, какъ видно по помѣченнымъ на нѣкоторыхъ числамъ: такъ называемыя «большія и малыя Страсти», и житіе Пр. Дѣвы. Эти вещи принадлежатъ къ самымъ превосходнѣйшимъ художественнымъ работамъ Дюрера дошедшимъ до нашихъ временъ; въ нихъ болѣе чѣмъ въ какихъ нибудь другихъ произведеніяхъ проглядываютъ живое

*) Намъ ничего достовѣрно неизвѣстно объ этой картинѣ. Hirt, (Kunsthem. etc. стр. 24), говоритъ что эта картина та самая, которую Дюреръ написалъ для Фридриха мудраго. По другимъ извѣстіямъ (ср. Heller, въ пр. м. стр. 153), послѣдняя изъ своего первоначальнаго мѣста назначенія Виттенберга, попала въ Прагу въ галерею имп. Рудольфа II и потомъ въ Вѣну, гдѣ между тѣмъ, какъ говорятъ, ея уже нѣтъ. Потомъ картина будтобы помѣчена была 1504 г. (Вазгенъ въ этомъ не сомнѣвается). Выставленный на флорентинской картинѣ годъ, если онъ тотъ же самый, легко могъ быть принимаемъ за другой, такъ какъ форма цифры 9 здѣсь нѣсколько похожа на 4, а цифру 3 легко можно принимать за 5; притомъ эта цифра почти одинаковаго вида съ 9 по годѣ, которымъ помѣчено изобр. Несеніе креста въ числѣ маленькихъ древорѣзныхъ картинъ Страстей Господнихъ.

чувство красоты, благородства и простоты, и лишь второстепенное мѣсто отведено фантастическому и обиходному элементу. Разсмотримъ теперь вкратцѣ нѣкоторыя картины изъ этихъ богатыхъ серій.

Такъ называемыя большія Страсти. — Заглавная картина представляетъ I. Христа въ терновомъ вѣнцѣ и сидящаго на камнѣ; одинъ изъ воиновъ подаетъ Ему трость. Фигура божественнаго Страдальца исполнена высокаго благородства, формы прекрасны и полны; воинъ, въ средневѣковомъ костюмѣ неистово издѣвается надъ Христомъ, формы его тоже прекрасно развиты. Лицо Спасителя, полное величія и божественнаго состраданія обращено прямо къ зрителю; это изображеніе, помѣщенное на заглавномъ листѣ, имѣетъ символическое значеніе, не какъ историческій моментъ страданія, но какъ продолженіе поруганія, претерпѣваемаго Искупителемъ отъ грѣшниковъ, и потому на рукахъ и ногахъ Спасителя представлены раны.— Несеніе креста. Многофигурная и полная композиція, но притомъ изложенная самымъ нагляднымъ образомъ и съ ясно развитымъ дѣйствіемъ: посерединѣ Искупитель изнемогающій подъ тяжестью креста; справа воинъ, (хвастливо выказывающій свое крѣпкое тѣлосложеніе) тянетъ Христа за веревку вверхъ; слѣва с. Вероника, на которую Іисусъ обращаетъ полный любви взоръ, на колѣняхъ и держащая въ рукахъ убрусъ. Позади I. Христа другой воинъ яростно толкающій Его въ камни и терніе, и Симонъ Киринейскій, добродушный старецъ, готовящійся снять тяжесть съ упавшаго на колѣни Христа. Нѣсколько далѣе, по одну сторону сотникъ съ воинами, по другую Б. Матерь и приближенные I. Христу, позади ихъ изъ городскихъ воротъ ведутъ разбойниковъ. Нельзя отрицать въ этой композиціи очевиднаго сходства съ Рафаэлевымъ Несеніемъ Креста, (lo Spasimo di Sicilia) но если въ послѣднемъ видна рука болѣе зрѣлаго мастера, за то при сравненіи древнѣйшее нѣмецкое произведеніе несомнѣнно выигриваетъ въ нѣкоторыхъ частностяхъ. Такъ напр. въ Дюреровой композиціи фигура I. Христа гораздо знаменательнѣе и исполнена большаго достоинства, и при томъ вполнѣ составляетъ средоточіе всего дѣйствія.—Сошествія I. Христа въ адъ. Здѣсь мы опять встрѣчаемъ самую причудливую фантазію въ изображеніяхъ дьяволовъ, но въ тоже время ликъ Искупителя полонъ величаваго достоинства, и нагія фигуры искупленныхъ превосходно нарисованы. — Снятый со Креста Спаситель, оплакиваемый Его близкими; композиція которую смѣло можно ставить на ряду съ самыми глубоко обдуманными изображеніями этого предмета италіянскихъ мастеровъ. Съ величайшею простотою сливается здѣсь все въ одну превосходную группу, и какъ ни плохо исполнилъ свое дѣло граверъ вырѣзавшій доску къ этой картинѣ, все таки и въ оттискѣ можно различить своеобразную прелесть линій и движеній. При видѣ подобныхъ произведеній становится понятно, почему италіянцы позднѣйшей поры такъ высоко цѣнили Дюреровы произведенія и должны были желать перенесенія ихъ на италіянскую почву.

Такъ называемыя малыя Страсти. — Къ прекраснѣйшимъ композиціямъ этой серіи принадлежатъ: Прощаніе I. Христа съ Б. Матерью, отличающееся прекраснымъ и торжественнымъ складомъ драпировки. — Омовеніе ногъ: отличное и простое расположеніе многочисленныхъ фигуръ на маломъ

пространствѣ; главная группа на переднемъ планѣ прекрасна и полна чувства. — Моленіе І. Христа на Елеонской горѣ, изображеніе необыкновенной простоты по проникнутое красотою и самымъ глубокимъ чувствомъ. — І. Христосъ являющійся послѣ своего воскресенія Б. Матери въ Ея жилищѣ и Магдалинѣ въ образѣ садовника; объ эти композиціи, по преимущественно послѣднія отличаются своеобразною пріятностью и привлекательною простотою.

Житіе Б. Матери.—Если названныя сейчасъ произведенія главнымъ образомъ отличались величественнымъ и трагическимъ характеромъ, то въ слѣдующихъ выступаетъ болѣе элементъ пріятнаго и уютнаго; въ нихъ художникъ раскрываетъ передъ нами интимныя домашнія и общежитейскія отношенія жизни, представленныя имъ съ такою привлекательностью, которой по истинѣ мало найдется примѣровъ. Почти излишне входить въ подробности этихъ изображеній такъ какъ они вообще довольно извѣстны, но мы всетаки вкратцѣ напомнимъ о нѣкоторыхъ наиболѣе замѣчательныхъ композиціяхъ этой серіи. — Золотыя врата: Іоакимъ и Анна держаще другъ друга въ объятіяхъ послѣ печальной разлуки и исполненные упованія на болѣе отрадную будущность; Іоакимъ, кроткій и статный старецъ, Анна съ характеромъ добродушной женственности и преданности. На заднемъ планѣ домоправитель и другіе слуги Іоакима, стекающіеся для привѣтствованія своего хозяина и разговаривающіе о происшедшемъ.—Рождество Пр. Дѣвы, изобр. полное самой привлекательной наивности. Комната родильницы въ нюрнбергскомъ вкусѣ, съ многочисленными собравшимися въ ней женщинами и служительницами, составляющими интересную противоположность изображеніямъ Гирландайо и другихъ мастеровъ этого же предмета, перенесеннымъ въ флорентинскій бытъ. — Обрѣзаніе. Этотъ предметъ, почти опошленный нѣкоторыми, даже значительными мастерами, въ этой композиціи представляется своеобразнымъ и скромнымъ національнымъ обрядомъ. Хотя въ этой картинѣ много фигуръ, но лишней мы не найдемъ; каждая изъ нихъ по своему непремѣнно принимаетъ участіе въ общемъ дѣйствіи, и цѣлое безъ принужденности дѣлится на разныя простыя и наглядныя группы. — Бѣгство въ Египетъ. Здѣсь, въ противоположность предъидущей композиціи, пространство искусно наполнено немногими фигурами; особенную прелесть придаетъ этому предмету красивый густой и покрытый плодами лѣсъ, черезъ который пролегаетъ путь св. Семейства. — Пребываніе св. Семейства въ Египтѣ. Представленъ дворъ, жилище св. Семейства входитъ въ развалины стариннаго дворца. Б. Матерь съ вереteномъ у колыбели, по сторонамъ Ея поклоняющіеся прекрасные ангелы; Іосифъ занятъ плотническою работою, при чемъ ему помогаетъ множество рѣзвящихся маленькихъ ангеловъ. Картина эта отличается самымъ задушевнымъ спокойствіемъ и тихою радостью. — Успеніе Пр. Богородицы. Безъукоризненное расположеніе, простое распредѣленіе главныхъ группъ, благородство формъ, выраженіе глубокаго чувства на лицахъ совершающихъ священный обрядъ, все это вмѣстѣ, ставитъ и эту композицію на ряду первѣйшихъ Дюреровыхъ твореній. Эта картина много разъ была повторена красками послѣдователями мастера; въ разныхъ галереяхъ существуютъ картины въ этомъ родѣ носящія Дюрерово имя.

Нѣкоторые другіе политипажи Дюрера также помѣчены 1511 годомъ, въ томъ числѣ въ особенности извѣстная великолѣпная композиція св. Троицы, многія изобр. св. Семейства и пр.

Между годами 1507 и 1513 возникъ потомъ еще большій рядъ маленькихъ гравюръ на мѣди, составляющій третью серію Страстей Христовыхъ. Большая часть этихъ картинъ относится къ 1512 г. Въ числѣ ихъ тоже много въ высшей степени замѣчательныхъ вещей, заслуживающихъ еще потому вниманія, что во всѣхъ замѣтна собственноручная, мягкая кисть самого мастера. Не желая утомлять читателя, мы не будемъ входить въ подробности.

§ 239. Къ этому же, столь богатому времени (1511 г.) кромѣ того относится одно изъ самыхъ главныхъ произведеній Дюрера, изображеніе св. Троицы среди святыхъ и избранныхъ. Онъ написалъ эту картину для одной изъ нюрнбергскихъ церквей, откуда она какъ и многія другія еще произв. его руки, впослѣдствіи перекезена была въ Прагу, въ настоящее же время она находится въ Вѣнск. Бельведерѣ. Вверху, посереднпѣ изображенія виденъ Богъ-Отецъ, держащій въ объятіяхъ распятаго на крестѣ Спасителя, и Св. Духъ въ видѣ голубя; ангелы по обѣимъ сторонамъ поддерживаютъ ризу Бога-Отца; другіе ангелы парятъ держа въ рукахъ орудія Страданій Христовыхъ. Слѣва, немного ниже, сонмъ святыхъ женъ, въ главѣ ихъ Б. Матерь; справа святые съ Іоанномъ Кр. Внизу, во всю ширину картины представлены колѣнопреклоненные изображники всякаго званія и обоего пола, удостоенные блаженства. У самаго края изображенія внизу виденъ ландшафтъ, и въ одномъ изъ угловъ самъ художникъ, одѣтый въ великолѣпный мѣховой плащъ, придерживая рукою стоящую у ногъ его доску съ надписью: Albertus Durer Noricus faciebat anno a Virginis partu 1511. Картина эта тоже мастерской отдѣлки и удивительной тонкости, но также сильно лесспрована. Драпировка вообще грандіознаго склада. Лица св. Троицы представлены хорошо и не лишены красоты; въ остальномъ и это произведеніе почти не обличаетъ возвышеннаго чувства, и лишь немногія головы, мж. пр. Давида, можно назвать прекрасными. Но большой части и здѣсь опять, даже въ фигурахъ святыхъ, замѣтно фантастическое, и почти карикатурное пониманіе обыкновенной жизни. Ясно видно, что стараніе Дюрера, когда онъ обдуманно и внимательно вникалъ въ обдѣлку отдѣльностей, въ ту пору не было направлено къ тому, чтобы очистить земную форму человѣка отъ ея недостатковъ и случайностей; но что напротивъ, онъ признавалъ за индивидуальностью въ ея ограниченности самобытное значеніе, и дабы возвысить ее, прибѣгалъ къ «чудесному», (ибо какъ иначе назвать его фантасмагорическую игру красокъ?) вмѣсто того чтобы ей придать высшее освященіе посредствомъ внутренней знаменательности формы. — Можно впрочемъ за вѣрное допустить, что Дюреръ особенное значеніе придавалъ тѣмъ изъ своихъ картинъ на которыхъ онъ помѣстилъ свой портретъ.

Въ Бельведерѣ есть картина слѣдующаго за тѣмъ (1512) года: Б. Матерь съ нагимъ Млад. Іисусомъ. На Б. М. синяя одежда и на головѣ покрывало. Лице Ея обличаетъ извѣстныя, свойственныя Дюреру формы, но отмѣчено нѣжнымъ, дѣвственнымъ характеромъ; фигура Млад. Іисуса прекрасна,

и въ особенности замѣчательно лицо. Эта картина отличается чрезвычайно тщательной отдѣлкою, но къ сожалѣнію, тѣни въ нагихъ частяхъ сѣроватаго тона.

Сюдаже можно включить рядъ Дюреровыхъ картинъ, относительно времени происхожденія которыхъ не сохранилось достовѣрныхъ свѣдѣній, но принадлежащихъ по большой части вѣроятно къ середнему періоду дѣятельности этого мастера.

Б. Матерь, с. Анна и спящій Младенецъ, въ Шлейссгеймской гал. не особенно глубокаго замысла, но выполненіе повидимому дѣльно.

Скорбящая Б. Матерь (Mater dolorosa) стоя, и со сложенными руками; прекрасная, простая и благородная фигура; въ мюнх. пинакотекѣ.

Прекрасное маленькое изобр. Рождества Христова въ Борлейгаузѣ въ Англіи.

Христосъ въ терновомъ вѣнцѣ, въ Мориновой часовнѣ въ Нюрнбергѣ. Фигура въ полроста со сложенными на груди руками; чрезвычайно мягко выдержанной моделировки, волосы очень тонко отдѣланы, но формы тѣла и головы лишены благородства.

Напрестольный образъ съ (отдѣленными отъ него въ настоящее время) створами въ мюнхенск. пин., пожертвованный семьею Баумгертнеровъ въ Екатерининскую церковь въ Нюрнбергѣ и купленный въ началѣ XVII в. курфюрстомъ Максимиліаномъ I для города Мюнхена. На середнемъ образѣ представлено Рождество Христово: посерединѣ Млад. Іисусъ и вокругъ Его пять маленькихъ ангеловъ, по сторонамъ Б. Матерь и Іосифъ, оба на колѣняхъ. Въ общемъ, дѣльное произведеніе но лишонное болѣе глубокаго и благороднаго чувства. — На створахъ портретныя изображенія обоихъ вкладчиковъ въ образѣ с. Георгія и Евстахія, въ рыцарскихъ, желѣзныхъ латахъ и красныхъ курткахъ. Одна изъ этихъ фигуръ весьма замѣчательна, и хотя въ нѣсколько фантастической но красивой позѣ, лице очень характеристичное и съ хорошо выдержаннымъ выраженіемъ твердой покорности. Сухощавая фигура мужчины возлѣ лошади напоминаетъ намъ рыцаря на гравюрѣ «рыцарь, смерть и дьяволъ», съ которой повторены здѣсь кромѣ того еще ущелье и замокъ на заднемъ планѣ: фигура на другой части створъ менѣе поэтична и представляетъ дюжаго мужчину. Оба изображенія написаны весьма свободно *).

Снятый съ креста Спаситель оплакиваемый близкими Ему, въ Морицовой часовнѣ въ Нюрнбергѣ: (послѣ 1515 г?) Эта картина первоначально была написана по обѣту семьи Гольцшуэровъ для ц. с. Себальда въ Нюрнбергѣ, потомъ досталась въ обладаніе семейству Пеллеровъ и наконецъ г. Боассере. Многофигурная, прекрасно поставленная композиція: умершій Спаситель хотя и жесткая фигура но съ благородными формами, за исключеніемъ крайне непривлекательной головы. Эта картина отличается преимущественно

*) По мнѣнію Ваагена (Handb. d. Gesch. d. M. T. I. стр. 203 картина эта была написана еще въ 1498 или 1499 г., и слѣдовательно древнѣйшая изъ его картинъ бо́льшаго размѣра.

извѣстными блестящими колерами, но нагія части сильно записаны; впрочемъ и выраженіе тоже не очень глубокое. На заднемъ планѣ представленъ богатый гористый пейзажъ. — Повтореніе этого изображенія, находящееся на томъ мѣстѣ которое первоначально занималъ оригиналъ въ ц. с. Себальда, есть безъ сомнѣнія старая копія не лишонная достоинствъ, хотя колоритъ, въ особенности въ фигурѣ Спасителя значительно суше.

Поясные портреты императоровъ Карла вел. и Сигизмунда въ собраніи Ландаускаго братства въ Нюрнбергѣ. Двѣ могучія и весьма достойныя фигуры, написанныя свободно и съ твердыми очертаніями, свойственными Дюреру. Къ сожалѣнію, эти портреты сильно повреждены и очень записаны.

Геркулесъ побивающій гарпій, тамъ же. Прекрасная, дѣльно и энергически набросанная фигура, но къ несчастью, написанная однѣми клеевыми красками и тоже очень испорченная и записанная. (Судя по Ваагену картина помѣчена 1500 г.)

Портретъ ученаго мужа въ мюнх. пинак., тоже писанный клеевыми красками; дѣльная картина.

Замѣчательнѣе чѣмъ бо́льшая часть поименованныхъ нами картинъ, слѣдующія за тѣмъ по хронологическому порядку различныя гравюры на мѣди.

Знаменитую гравюру: «Рыцарь со Смертью и Дьяволомъ», помѣченную 1513 г. можно безъ преувеличенія назвать самымъ значительнѣйшимъ произведеніемъ порожденнымъ фантастическимъ направленіемъ нѣмецкаго искусства. Фантазія въ сущности, составляетъ здѣсь безъ всякихъ побочныхъ отношеній и символическихъ намековъ, главное основаніе причудливой поэмы, но вмѣстѣ съ тѣмъ она подчинена высшей силѣ разумной воли, и вслѣдствіе этого сохраняетъ настоящее свое значеніе. — Представленъ рыцарь ѣдущій одинъ на конѣ по мрачной долинѣ. Вдругъ передъ нимъ возстаютъ два демона, самые лютѣйшіе изъ числа тѣхъ, которые возникаютъ въ человѣческой груди, воплощенія тѣхъ мыслей, которыя приводятъ въ ужасъ даже самаго смѣлаго изъ людей, — страшный образъ Смерти на хромой клячѣ, и отвратительное пугало Дьяволъ. Рыцарь между тѣмъ готовъ къ бою противъ всякаго врага; время избороздило лицо его и положило на немъ печать несокрушимой твердости, испытанной заботами и отреченіемъ; онъ ѣдетъ устремивъ строгій взоръ впередъ прямо на избранный имъ путь, предоставляя сумасброднымъ видѣніямъ погрузиться опять въ ихъ невѣдомое царство. — Можно полагать что Дюреръ въ лицѣ рыцаря изобразилъ портретъ Франца фонъ Сикингенъ, (эта догадка повидимому подтверждается поставленною рядомъ съ означеніемъ года, буквою S). Впрочемъ, это обстоятельство нисколько не умаляетъ общаго значенія композиціи, въ которой такимъ образомъ почтенъ извѣстный по своей храбрости рыцарь, и картину положительно нельзя считать за аллегорическій намекъ на жестокій нравъ представленнаго лица, какъ нѣкоторые полагаютъ. Другіе называютъ это изображеніе «Христіанскимъ рыцаремъ»; но такое названіе не оправдывается никакими особенными отношеніями къ христіанской религіозной практикѣ. Какъ извѣстно, исполненіе въ высшей степени мастерское.

Въ 1514 г. Дюреръ исполнилъ нѣсколько превосходныхъ гравюръ на мѣди. Въ числѣ ихъ назовемъ сперва «Меланхолію», композицію чисто аллегори-

ческаго содержанія по меньше политическую чѣмъ предыдущая, хотя и въ ней фантастическій элементъ тоже придаетъ своеобразную прелесть неблагодарному сюжету. Трудно изобразить съ большею характеристичностью суету мечтанія и углубленія въ непостижимые предметы, чѣмъ въ этой могучей женской фигурѣ съ крыльями, сидящей на перешемъ планѣ; разнообразные предметы разбросанные вокругъ этой женской фигуры, только усиливаютъ общее впечатлѣніе безплодности ея мечтанія.

Совершенную противоположность описанной сейчасъ картинѣ представляетъ современная ей гравюра на мѣди съ изображеніемъ бл. Іеронима въ его кельѣ. Здѣсь также передъ нами сидитъ человѣкъ погруженный въ глубокую думу, въ комнатѣ наполненной самыми разнообразнѣйшими принадлежностями; здѣсь также видна фантазія въ замысловатомъ расположеніи цѣлаго, но въ тоже время, по всему разлита отражённая ясность отстраняющая всякія мечты и несбыточныя порожденія воображенія, и представляющая дѣйствительность простой обиходной жизни въ самомъ привлекательномъ видѣ. Герардъ Доу, наиболѣе задушевный изъ голландскихъ жанристовъ не создалъ ни одной картины, исполненной такого глубокаго чувства какъ это произведеніе, въ которомъ даже самые маловажные побочности отмѣчены задушевностью и благородствомъ.

Съ 1514 г. до двадцатыхъ годовъ были изданы Дюреромъ разныя гравюры на мѣди, Мадонны и апостолы, отличающіяся отчасти также достойною и высокою концепціею.

Самое обширное изъ политипажныхъ произведеній этого мастера, помѣченное 1515 г.: Тріумфальныя ворота императора Максимиліана, (на 92 листахъ), причудливая композиція съ безчисленнымъ множествомъ разнообразныхъ историческихъ сценъ, портретныхъ фигуръ и пестрыхъ орнаментовъ, отъ которыхъ въ сущности теряется общій художественный эффектъ, тѣмъ болѣе что архитектурная часть, служащая связью цѣлому и раздѣляющая его на извѣстные главные отдѣлы, значительно загромождена скульптурными изображеніями; при всемъ томъ цѣлое не лишено извѣстной гармоніи. Въ архитектурѣ преобладаетъ самое причудливо фантастическое, но вмѣстѣ съ тѣмъ замысловатое и своеобразное сочетаніе формъ; это въ особенности относится къ главнымъ колоннамъ, стоящимъ попарно, и довольно странное назначеніе которыхъ, выдержанное съ полнѣйшей послѣдовательностью, нисколько не расчитано на то, чтобы поддержать продолженный антаблементъ, но въ сущности только, чтобы служить постаментами для помѣщенныхъ на нихъ отдѣльныхъ нишъ со статуями. Орнаменты отчасти нарисованы съ большимъ вкусомъ и живымъ чувствомъ. Длинныя вереницы портретовъ представляющихъ предшественниковъ и предковъ императора, начиная съ Юлія Цесаря и Хлодовика Меровингскаго, замѣчательны по чрезвычайному разнообразію характеристическихъ головъ, изобрѣтенныхъ для этой цѣли самимъ художникомъ, такъ какъ оригиналовъ не было съ которыхъ онъ могъ бы ихъ скопировать. Историческія изображенія содержатъ самые блестящіе моменты изъ жизни имп. Максимиліана, но въ нихъ проглядываетъ скорѣе рука распоряжавшагося выборомъ ихъ императорскаго историографа, нежели художника, которому поручено было ихъ исполненіе. Собственно художественныхъ

моментовъ довольно мало въ этихъ изображеніяхъ, за то въ нѣкоторыхъ изъ нихъ, и преимущественно тамъ гдѣ дѣйствіе заключается въ немногихъ только фигурахъ, встрѣчаются весьма интересные мотивы. Во всякомъ случаѣ, въ этомъ произведеніи блестящимъ образомъ доказывается необыкновенная подвижность ума которою обладалъ этотъ мастеръ.

Въ 1515 г. Дюреръ кромѣ того составилъ знаменитые рисунки на поляхъ въ молитвенникѣ тогоже императора, находящемся въ настоящее время въ мюнхенск. придворн. библ. *) Въ этихъ чрезвычайно остроумныхъ рисункахъ, исполненныхъ перомъ, разыгрывается фантазія художника съ полной свободою то въ серьезныхъ и полныхъ достоинства мотивахъ, то въ пріятно-игривыхъ, или юмористическихъ забавахъ самаго разнообразнѣйшаго свойства. Здѣсь не требовалось изобразить никакого извѣстнаго и даннаго предмета глубокаго содержанія, но скорѣе нужно было со вкусомъ наполнить данное пространство, и хотя художникъ иногда терялъ изъ виду важность текста который онъ украшалъ арабесками, за то съ другой стороны игра воображенія никогда его не увлекала въ странности и преувеличенія, и шутки не переходятъ въ пошлость, (какъ довольно часто бывало въ украшеніяхъ подобнаго рода на поляхъ рукописей); благодаря этому, цѣлое во всѣхъ его частяхъ производитъ на глазъ зрителя такое отрадное впечатлѣніе, что критика охотно умолкаетъ.

Назовемъ теперь прекрасный рисунокъ перомъ, раскрашенный акварельными красками, у. г. Фишера въ Базелѣ и принадлежащій вѣроятно къ эпохѣ полнаго развитія Дюрерова таланта. Представлена Б. Матерь съ Млад. окруженная многими ангелами въ архитектонической обстановкѣ въ стилѣ возрожденія.

Двѣ картины Дюрера въ галереѣ Уффицій во Флоренціи, съ головами апостоловъ Филиппа и Іакова, помѣченныя 1516 г. были подарены императоромъ Фердинандомъ III (около половины XVII столѣтія) тосканскому герцогу. Обѣ картины писаны клеевыми красками, отличаются сильною моделировкою и выразительнымъ энергическимъ характеромъ.—Тогоже года портретъ съ „Дюреров учителя Вольгемута, въ мюнх. пинак.; страшное, рѣзкое, костлявое и строгое лицо.

Къ 1517 г. относится фантастическая, составленная изъ четырехъ политипажей композиція: столбъ съ сидящимъ на немъ сатиромъ. — 1518 г. помѣченъ чрезвычайно граціозный политипажъ: Б. Матерь въ образѣ Царицы небесной, окруженная большими и маленькими ангелами.

Изображеніе въ натуральную величину нагой Лукреціи 1518 г. (по Вааген 1507 г.) въ мюнх. пин. безхарактерная и сухая академическая фигура. — Къ тому же году относится замѣчательная картина въ галереѣ графовъ Фризовъ въ Вѣнѣ, представляющая Успеніе Б. Матери. Голова Богородицы портретъ Маріи бургундской, первой жены импер. Максимиліана; въ числѣ другихъ фигуръ находятся портреты императора, сына его и зна-

*) Литогр. снимки Strixner. 1808. „Альбрехта Дюрера христіанскіе и миѳологическіе собственноручные рисунки".

мецкихъ современниковъ. Эту картину въ особенности хвалятъ за сильный колоритъ и красоту рисунка. *)

Въ 1519 г. Дюреръ исполнилъ поясной портретъ имп. Максимиліана; держащаго въ лѣвой рукѣ гранатъ (атрибутъ его дома). Эта картина находится въ Вѣнск. Бельведерѣ, но не особенно замѣчательна.

Къ этому же времени надо вѣроятно отнести исполненіе стѣнныхъ фрескъ въ большомъ залѣ нюрнбергской ратуши съ изображеніемъ богато украшенной и влекомой 12 лошадьми триумфальной колесницы имп. Максимиліана, окруженной многочисленными аллегорическими женскими фигурами; потомъ, аллегорическое изобр. «Клеветы», заимствованное изъ описаній одного произведенія Апеллеса; и наконецъ, цѣлъ полныя жизни группы городскихъ музыкантовъ. Эти фрески многократно были подправляемы, а въ 1620 г. записаны; тѣмъ не менѣе онѣ чрезвычайно характеристичны, и какъ единственный примѣръ монументальной живописи Дюреровой кисти, заслуживаютъ полное наше вниманіе.

§ 240. Въ 1519 и 1521 г. Дюреръ совершилъ путешествіе въ Нидерланды; сохранившіеся дневники его повѣствуютъ о великихъ почестяхъ которыя ему были оказываемы тамошними художниками. Въ этихъ запискахъ онъ является мужемъ сознающимъ за собою долголѣтнюю прилежную дѣятельность, и старающимся извлечь изъ нее тѣ выгоды, которыя въ правѣ желать для себя всякій честный человѣкъ. Но въ тоже время путешествіе это, какъ кажется, не осталось безъ важнаго вліянія на личное художественное направленіе Дюрера и вѣроятно ему раскрыло глаза на односторонность его манеры. Въ позднѣйшихъ его работахъ по крайней мѣрѣ, замѣтны уже не одинъ новый мотивъ, и Меланхтонъ разсказываетъ, со словъ самого Дюрера, что этотъ мастеръ лишь въ позднѣйшее время постигъ истинную красоту природы, и понялъ что высочайшая краса искусства въ простотѣ; что онъ вздыхалъ при видѣ прежнихъ своихъ, пестрыхъ картинъ, и сожалѣлъ что ему уже нельзя было достигнуть великаго образца — природы. **)

Въ вѣнск. Бельведерѣ хранится замѣчательная картина Дюрера 1520 г. отступающая поразительно отъ прочихъ его работъ; въ техникѣ и композиціи замѣтно очевидное сходство съ произведеніями современныхъ нидерландскихъ художниковъ, (и именно съ Схорелемъ), такъ что картина эта, надо полагать, возникла вѣроятно во время Дюрерова путешествія и подъ вліяніемъ окружавшей его новой среды. Представлена Б. Матерь, въ половинный ростъ, въ мѣховомъ плащѣ, на лонѣ Ея нагой Мл. Іисусъ съ янтарной нитью вокругъ шеи. Предъ Нею на зеленомъ столѣ лежитъ початый лимонъ. Голова Б. Матери запечатлѣна своеобразной мягкостью и кротостью, Млад. зато не очень красивъ. — 1521 г. (и монограммою) помѣченъ въ мадридск. музеѣ, поясной портретъ неизвѣстнаго, пріобрѣт. 50 лѣтняго, бѣлокураго и безбородаго мужа въ шлящѣ съ широкими полями и черной, обшитой мѣхомъ

*) Ср. Heller въ пр. м. стр. 264.

**) Epist. ad Ph. Melanchthonem etc. Ep. 47. p. 42. E. apud Epist. D. Erasmi Roter. et Ph. Melanchth. etc. Londini 1642 fol. — Fuessli (Allg. Kunstlerlexicon Prag. 307.)

одеждѣ и съ бумажнымъ свертком въ рукѣ; картина увлекательной живости и сродственная по колориту собственному портрету этого мастера (1509 г. въ мюнх. пинак.).

Въ 1522 г. Дюреръ писалъ рядъ политипажей изображающихъ тріумфальную колесницу имп. Максимиліана. Довольно безцвѣтная аллегорія; орнаменты на колесницѣ крайне фантастичны и даже некрасивы. Съ другой стороны, въ аллегорическихъ женскихъ фигурахъ, несмотря на тяжеловатыя пропорціи и непріятный, измятый складъ драпировки, (который отчасти можно ставить въ вину рѣзчику), встрѣчаются прекраснѣйшіе мотивы, полные наивной Рафаэлевой граціи. Это обстоятельство тоже заслуживаетъ вниманія, какъ указаніе на измѣнившійся въ позднѣйшее время художественный взглядъ Дюрера.

1523 г. помѣчены тѣ 6 рѣшетъ съ полезными изобр. свв. Іосифа и Іоакима, Симона и Лазаря въ мюнх. пинак., составлявшія нѣкогда, какъ говорятъ, внутреннія части створъ одного напрестольника въ домовой часовнѣ семьи Ябаха въ Кельнѣ. Колоритъ изященъ и выраженія полны достоинства, но въ сущности обѣ картины не отличаются отъ прежнихъ произведеній этого мастера. Внѣшними частями створъ этого напрестольника считаются два изображенія, изъ которыхъ одно въ Штеделевомъ институтѣ во Франкф. на М., другое въ кёльнскомъ музеѣ. На первомъ представленъ многострадальный Іовъ которому жена обливаетъ голову изъ сосуда; на другомъ два музыканта. Оба произв. обличаютъ свободную и дѣльную кисть и безспорно принадлежатъ Дюреру. — Зато положительно не его руки другое произведеніе въ Кельнѣ, престольный образъ въ часовнѣ Черво въ ц. Богородицы на капитоліи, хотя оно и помѣчено монограммою и 1521 г.; вѣроятно работа современнаго подражателя или ученика Дюрера. Доска расписана по обѣимъ сторонамъ; съ внѣшней стороны представлено Успеніе Б. Матери, на оборотѣ Распятіе апостоловъ. Композиція, характеръ и частности положительно въ Дюреровомъ родѣ, но выполненіе тяжелое, въ густо наложенныхъ краскахъ и безъ изящной прозрачности свойственной этому мастеру. — Къ тому же 1523 г. относится тоже образъ Св. Троицы, принадлежащій частному лицу въ Аугсбургѣ, и въ которомъ хвалятъ величественную и благородную обдѣлку и превосходное техническое исполненіе *).

Въ числѣ картинъ Беттендорфскаго собранія въ Ахенѣ Геллеръ**) приводитъ одно изобр., Прощаніе І. Христа съ Б. Матерью, многофигурную композицію съ неразборчивой помѣтою 1525 г. «Дюреръ повидимому для этой «прекрасной картины» — говоритъ Геллеръ — «воспользовался отчасти ри«сункомъ Рафаэля, гравированнымъ къ послѣднимъ Маркомъ Антоніемъ «(Раймонди)». Если эта картина оригинальное произведеніе, она можетъ служить вящимъ доказательствомъ, что Дюреръ въ позднѣйшее время избралъ себѣ новый путь. — 1526 годомъ помѣчено поясное изобр. Мадонны съ Млад. въ флорент. Уффиціяхъ. Млад. Іисусъ держитъ въ рукѣ цвѣтокъ,

*) Heller въ пр. т. стр. 140.

**) Heller въ пр. т. стр. 134.

Мадонна грушу; лице Ея замечательно женственно суровымъ, почти недовольнымъ выраженіемъ. Моделировка и живописное исполненіе превосходны.

Въ двадцатыхъ годахъ были исполнены Дюреромъ извѣстные замѣчательные, граненированные на мѣди портреты знаменитыхъ современниковъ, кардинала Альберта Бранденбургскаго, курфюрста Фридриха Мудраго, Пиркгеймера, Меланхтона, Эразма роттердамскаго и др. отличающіеся столькоже умнымъ пониманіемъ жизни, сколько удивительно тонкимъ выполненіемъ.— Пора религіозныхъ смутъ уже наступила въ это время въ Германіи, и въ особенности сильно затронуть былъ ею Нюрнбергъ, и вслѣдствіе этого по всей вѣроятности уменьшилось требованіе на художественныя произведенія религіознаго содержанія: можетъ быть также что Дюреру, привыкшему съ полнымъ убѣжденіемъ новое ученіе, въ это время болѣе по сердцу были изображенія изъ дѣйствительной жизни, нежели предметы бывшіе дотолѣ въ ходу. Какъ бы то ни было, мы обязаны упомянутымъ причинамъ рядомъ превосходнѣйшихъ художественныхъ произведеній, которыя при другихъ обстоятельствахъ можетъ быть никогда бы не существовали.

Къ тому же времени (1526 г.) относятся тоже два портрета замѣчательнаго достоинства, писанные масляными красками. Одинъ изъ нихъ въ вѣнск. Бельведерѣ, это портретъ нюрнбергскаго гражданина Іоанна Клебергера, блѣдноликаго, краснаго мужчины съ большими черными глазами но небольшимъ носомъ; къ сожалѣнію, тѣни очень сѣроватаго цвѣта. — Другой портретъ принадлежитъ семьѣ Хольцшуэровъ въ Нюрнбергѣ и представляетъ одного изъ предковъ этого семейства, по имени Іеронима, старика лѣтъ 57. Выраженіе этой головы полно благородства и достоинства, глаза блестящіе и лицо, несмотря на сѣдые волосы, дышитъ юношескою силою. Въ сущности этотъ портретъ принадлежитъ еще къ легкой, леспрованной манерѣ художника, но замѣчательно выдержанъ. Превосходная моделлировка соединена въ немъ съ величайшею свободою живописной обдѣлки. Во всякомъ случаѣ это прекраснѣйшій изо всѣхъ Дюреровыхъ портретовъ, въ которомъ вполнѣ выказывается умѣнье этого мастера выбирать самый выгодный для натуры моментъ и ее передать съ поразительною вѣрностью.—Третій, портретъ нюрнбергскаго бургомистра Якова Муффеля, находится въ поммерсфельденской галереѣ. По живости и ясности колорита, и выполненію частностей этотъ портретъ уступаетъ предъидущему, но одинаково превосходно подуманъ: серьезная и тѣльная голова, представленная почти прямо лицомъ, въ темной шапкѣ и мѣховой одежѣ.

Этимъ же 1526 годомъ помѣчены кромѣ того еще два образа составляющіе вмѣстѣ одно цѣлое, съ ликами въ ростъ и натуральною величину апостоловъ Іоанна и Петра, Марка и Павла, въ мюнх. галереѣ: это самое величественное и послѣднее значительное произведеніе Дюреровой кисти. Какъ достовѣрно извѣстно, мастеръ принесъ эти образа въ даръ совѣту роднаго города въ память о своей художнической дѣятельности, и вмѣстѣ съ тѣмъ какъ строгое и знаменательное напоминаніе о тогдашнемъ тревожномъ времени. Въ 1627 г. эти образа были уступлены курфюрсту баварскому Максимиліану I; надписи на нихъ, выбранныя самимъ Дюреромъ, могли казаться оскорбительными для католическаго князя, и потому онѣ были сняты

и придѣланы къ (довольно порядочнымъ) копіямъ Іоанна Фишера, долженствовавшимъ вознаградить городъ за потерю оригиналовъ. Копіи и теперь еще находятся въ собраніи Ландаускаго братства въ Нюрнбергѣ. — Эти картины были плодомъ глубокихъ мыслей занимавшихъ въ то время художника; онѣ исполнены самой неотразимой силы и вполнѣ закончены, и въ этомъ отношеніи представляютъ первое художественное произведеніе возникшее на почвѣ протестантизма. Въ соотвѣтстіе надписямъ подобраннымъ изъ посланій и евангеліевъ каждаго изъ представленныхъ апостоловъ, и содержащимъ вразумительныя увѣщанія, не отступать отъ слова Божія, и не давать вѣры ученію лжепророковъ, представлены здѣсь фигуры апостоловъ въ качествѣ твердыхъ и вѣрныхъ блюстителей священнаго Писанія которое они держатъ въ рукахъ. По старинному преданію, которое относятъ еще къ временамъ самаго мастера *), художникъ въ этихъ фигурахъ хотѣлъ изобразить «четыре темперамента». Это обстоятельство, подтверждаемое самой картиною, на первый взглядъ можетъ казаться случайностью, тѣмъ не менѣе оно служитъ дополненіемъ мысли художника, придаетъ фигурамъ больше индивидуальности, и вмѣстѣ съ тѣмъ показываетъ, что природа человѣка, при всѣхъ различныхъ основныхъ качествахъ души призвана служить слово Божьему. Такъ напр. на первомъ образѣ мы видимъ всю дѣятельность духа сосредоточеннаго на самомъ себѣ, т. е. начало блюстительства слова Божія, основанное на изученіи священнаго Писанія: Іоаннъ, стоящій на первомъ планѣ держитъ въ рукахъ раскрытую книгу; высокій лобъ, всѣ черты его лица запечатлѣны выраженіемъ пытливаго и строгаго изслѣдованія; — это меланхолическій темпераментъ, погруженный въ глубокое мышленіе. Петръ, позади его нагнулся на книгу и серьозно вникаетъ въ ея содержаніе, голова сѣдая, выраженіе исполнено тихаго созерцанія; — флегматическій темпераментъ, спокойно соображающій свои мысли. На другомъ образѣ мы видимъ внѣшнее приложеніе пріобрѣтенныхъ убѣжденій по отношенію ихъ къ жизни. Маркъ, на заднемъ планѣ, олицетворяетъ сангвиническій темпераментъ; онъ открыто смотритъ впередъ и повидимому съ оживленіемъ и настоятельно говоритъ къ слушателямъ, призывая ихъ раздѣлить съ нимъ тѣ блага которыя онъ пріобрѣлъ изъ св. Писанія. Павелъ напротивъ, стоящій на переднемъ планѣ, держитъ въ рукѣ книгу и мечъ; онъ смотритъ грозно и строго, и готовъ защитить слово Божіе и сокрушить богохульниковъ мечемъ духовнымъ; въ немъ олицетворенъ холерическій темпераментъ. — Какая истинно мастерская законченность выполненія! И какъ она идетъ къ высокому содержанію предмета! Сколько достоинства и благородства въ этихъ разнообразныхъ и характеристическихъ головахъ! Какая простота и какое величіе въ линіяхъ драпировки, и высокое статуарное спокойствіе въ движеніяхъ! Здѣсь уже нѣтъ ничего оскорбляющаго глазъ; никакихъ мелочныхъ и угловатыхъ изгибинъ на складкахъ, ничего произвольнаго ни фантастическаго, ни въ чертахъ лицъ, ни даже въ обдѣлкѣ волосъ. Колоритъ тоже въ высшей степени законченъ и поразительной правды и теплоты. Отъ прежней пестрой, лес-

*) Neudörfler (Nachr. von den vornehmsten Künstlern Nürnbergs, Nürnb. 1828) въ замѣткахъ о Дюрерѣ.

спровалной манеры, и рѣзкого обозначенія формъ почти не осталось слѣдовъ; всѣдъ краски наложены свободно, обтуманно и густо. Поистинѣ, художнику окончившему такое произведеніе, можно было разсчитывать съ міромъ, ибо цѣль его въ искусствѣ была достигнута; твореніе это безспорно ставитъ его на одну линію съ величайшими мастерами которыми гордится исторія искусства. *)

Альбрехтъ Дюреръ умеръ въ 1528 г. Намъ неизвѣстно ни одно значительное произведеніе исполненное имъ послѣ упомянутаго нами выше образа. На портретѣ 1527 г. въ полнтипажѣ, видъ его строгъ и серьозенъ, соотвѣтственно его лѣтамъ и тогдашнимъ тяжелымъ временамъ; голосъ уже лишилась кудрявыхъ волосъ составлявшихъ нѣкогда его гордость, какъ видно по его картинамъ и многимъ дошедшимъ до насъ забавнымъ разсказамъ. Совершенство до котораго имъ доведено было нѣмецкое искусство въ этомъ послѣдшемъ и мастерскомъ произведеніи, вновь достигнуто было послѣдовавшими художниками лишь послѣ долгаго времени. **)

§ 241. Дюреръ имѣлъ громадное вліяніе на нѣмецкое искусство; можно положительно сказать, что лишь немногіе современные ему сѣверные художники остались незатронутыми его способомъ изображенія, распространившимся и въ полнтипажахъ и въ гравюрахъ на мѣди. Упомнпаемыя нами ниже художники, по большой части никогда, или только короткое время занимались въ его мастерской, и усвоили себѣ стиль его скорѣе по его произведеніямъ, нежели по его наставленіямъ.

Но какъ часто бывало въ разныхъ другихъ школахъ, такъ и здѣсь тоже, ученики и послѣдователи мастера, по большой части переняла преимущественно только внѣшніе пріемы его манеры, и въ особенности мотивы его рисунка, часто даже не вдаваясь въ глубокій его духъ. Однако и между ними тоже, упомянутое уже прежде фантастическое направленіе породило

*) Въ числѣ рисунковъ находящихся въ собраніи эрцгерцога австр. Карла хранится этюдъ драпировки къ фигурѣ ап. Павла, помѣченный еще 1523 г. Этотъ рисунокъ, и три другія гранціозно драпированныя фигуры того же года, (въ этомъ же собраніи) отличаются замѣчательною красотою отдѣлки. Изъ этого видно что Дюреръ уже непосредственно послѣ путешествія въ Нидерланды старался избавиться отъ причудливой манеры обдѣлки драпировки, и усвоить себѣ болѣе величественный и благородный стиль, основанный на точномъ изученіи природы. — Этюды къ головамъ Іоанна и Марка, 1526 г. и къ фигурѣ Іоанна, еще недавно принадлежали антикварію Вудборну въ Лондонѣ Cp Waagen, England I. стр. 445.

**) Можетъ быть удивятся, что мы не упомянули многихъ картинъ носящихъ въ привезенныхъ галереяхъ Дюрерово имя; но нельзя признавать безусловной вѣры всѣмъ помѣченнымъ на картинахъ именамъ. На большомъ Шествіи Христа въ многихъ галереѣ напр. (№ 17), ни техническое выполненіе, ни выраженіе не обличаютъ Дюреровой руки; это безхарактерное произведеніе, и только въ двухъ, трехъ складкахъ драпировки какъ будто видень его величавый стиль. Но новѣйшимъ догадкамъ эту картину приписываютъ подражателю Дюрера, Іоанну Фишеру. — Картины выдаваемыя въ италіянскихъ галереяхъ за Дюреровы работы, по большой части не его руки. Оригинальное произв. по всей вѣроятности — портретъ Пиркгеймера въ молодыхъ лѣтахъ, находящійся въ галереѣ Боргезе въ Римѣ, и приписываемый тамъ Гольбейну, если мы не ошибаемся. Не знаемъ что сказать, относительно одного изобр. Страстей въ деталяхъ отдѣлахъ, находящагося въ ц. с. Жервѣ въ Парижѣ. О трехъ картинахъ принадлежащихъ г—ну. Бёму въ Вѣнѣ, ср. Kunstbl. 1845 № 34. это два женскіе портрета 1497 г. и маленькое изобр. І. Христа на Крестѣ 1508 г.

нѣсколько чудныхъ произведеній. Большая часть этихъ художниковъ, какъ и самъ Дюреръ, были извѣстны въ тóже время и какъ живописцы, и какъ гравёры на мѣди, многіе рисунки ихъ сохранены въ политипажахъ.

Одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ учениковъ Дюрера былъ Гансъ фонъ Кульмбахъ, (собственно Гансъ Вагнеръ), поступившій къ этому мастеру изъ школы Якова Вальха. Его произведенія также проникнуты своеобразнымъ фантастическимъ элементомъ, выказывающимся преимущественно въ выраженіи головъ, по носящимъ по большой части благородный и величественный характеръ, соединенный съ особеннымъ чувствомъ красоты и пріятности; относительно техники, въ его работахъ много ремесленнаго. Изъ многочисленныхъ картинъ его руки находящихся въ Нюрнбергѣ, замѣчательны двѣ доски со створъ напрестольника въ Морицовой часовнѣ, съ изображеніями святыхъ, въ особенности одна изъ этихъ картинъ (№ 57) отличается величественнымъ характеромъ. Въ ц. с. Себальда въ Нюрнбергѣ находится большая весьма замѣчательная картина, написанная Кульмбахомъ въ 1513 г. по рисунку Дюрера, состоящая изъ 3 досокъ. Въ серединѣ Б. Матерь съ Млад. на престолѣ среди маленькихъ ангеловъ играющихъ на инструментахъ; по сторонамъ вмч. Екатерина и Варвара; на боковыхъ доскахъ святые и фигура колѣнопреклоненнаго вкладчика образа, Лоренца Тухера; прекрасное и самое образцовое произ. этого художника, только нѣсколько суше чѣмъ другія его работы. Менѣе важны створы Николаевскаго напрестольника въ ц. с. Лаврентія, и два изобр. Страстей въ галереѣ замка; двои большихъ створъ, тамъ же, по внѣшней сторонѣ Положеніе въ Гробъ, по внутренней Житіе Пр. Дѣвы, повидимому принадлежатъ къ лучшимъ его работамъ; двои святыхъ въ собраніи Ландаускаго братства, вмѣстѣ съ напрестольникомъ ц. с. Себальда къ числу превосходнѣйшихъ его работъ. — 1518 годомъ помѣченъ главный напрестольный образъ Екатерининской ц. въ Цвиккау: по серединѣ, Омовеніе ногъ; на створахъ, святые и вкладчики; въ люнетѣ, Поклоненіе стоящему въ гробѣ Спасителю; на цоколѣ Поклоненіе волхвовъ. Вся обдѣлка, но въ особенности полныя благородства фигуры и прекрасныя головы положительно указываютъ на Кульмбаха.—Отличный портретъ Фуггера, въ лучшей Дюреровой манерѣ, находится въ берл. музеѣ. Разныя картины, замѣчательныя по прекрасному блестящему колориту и прелестнымъ частностямъ хранятся въ мюнх. пинак. другія въ штуттгартскомъ музеѣ. Въ Штеделевомъ институтѣ въ Франкф. на М. есть также отличный напрестольникъ Кульмбаховой руки.

Генрихъ Альдегреверъ, род. въ Падерборнѣ (но не въ Зёстѣ) *) въ 1502 г. ум. въ 1562, вообще какъ живописецъ не очень важный художникъ. Между тѣмъ весьма замѣчательная картина его руки въ берл. галереѣ, Страшный Судъ. Верхняя группа, I. Христосъ Б. Матерь и Предтеча, въ одѣяніяхъ развѣваемыхъ бурею; превосходны также ангелы съ трубами, и фантастическія фигуры дьяволовъ между отверженными. Толпы (нагихъ) воскресшихъ, хотя написаны очень сухо, но по торжественно мѣрнымъ

*) Судя по C. Becker D. Kstbl. 1855 стр. 111

движениямъ довольно величественны. Фигуры святыхъ на переднемъ планѣ полны достоинства. Въ нѣкоторыхъ картинахъ этого художника, напр, въ вѣнск. галереѣ, проглядываетъ часто непріятная манерность, (см. пр. также въ изобр. спящаго въ гробѣ Спасителя, въ сеймовой галереѣ въ Прагѣ); другія картины обдѣланы въ видѣ раскрашенныхъ гравюръ, тщательно исполнены, но не отличаются внутреннимъ чувствомъ. Подобнымъ тоже характеромъ отмѣчены его мелкія гравюры на мѣди. Въ числѣ прочихъ, кромѣ того ему приписываютъ два отличные портрета, написанные легко и съ теплымъ колоритомъ. Такойже дѣльный портретъ юноши его руки, намъ случилось видѣть въ Лихтенштейнской галереѣ въ Вѣнѣ.—Весьма близко къ манерѣ Альдегревера подходитъ изобр. спящей на престолѣ Б. Матери и по сторонамъ Ея св. Матвея, Северина и (умершаго въ 1530 г.) вкладчика, въ ц. с. Северина въ Кёльнѣ, на одномъ изъ столбовъ сѣвернаго поперечнаго корабля; потомъ, четыре доски въ собраніи г. Эсслинга въ Кёльнѣ съ фигурами святыхъ, головы которыхъ нисколько не уступаютъ нѣкоторымъ изъ лучшихъ работъ Дюрера. Съ другой стороны, вѣроятно нидерландскія произведенія, Лукреція и исторія пророка Іоны, въ собраніи Ландаускаго братства въ Нюрнбергѣ, носящія тамъ имя Альдегревера.

Картины Ганса Шёффлина встрѣчаются часто и въ большомъ числѣ; (онъ род. вѣроятно въ Нюрнбергѣ но поселился и работалъ въ Нердлингенѣ гдѣ и ум. въ 1540 г.) Это былъ дѣльный и искусный ремесленникъ, весьма ловко усвоившій себѣ манеру мастера, и исполнявшій довольно удачно почти все что въ этомъ отношеніи можно было ожидать, но которому измѣняли силы когда требовалось болѣе глубокаго чувства; колорить у этого мастера суховатъ. *) Въ числѣ картинъ его руки находящихся въ Нюрнбергѣ, намъ въ особенности показалось достойнымъ вниманія одно изобр. с. Бригитты въ Мариновой часовнѣ, исполненное чрезвычайно тщательно и изящно. Потомъ, Поруганіе І. Христа, въ галереѣ замка, 1517 г., полная жизни картина весьма значительныхъ размѣровъ, написанная клеевыми красками но къ сожалѣнію мѣстами попорченная. Маленькая картина со множествомъ фигуръ, представляющая исторію Іоны, нѣсколько напоминаетъ геніальнаго ученика Шёффлина, Альтдорфера. Кромѣ того въ этихъ собраніяхъ много другихъ произведеній его руки, но въ томъ числѣ довольно дюжинныхъ. Въ Нердлингенѣ нижній напрестольный образъ въ главной церкви, 1521 г. считается мастерскимъ произведеніемъ этого живописца. На створахъ представлены святые, по серединѣ Плачъ надъ умершимъ Спасителемъ. Все это исполнено самымъ тщательнымъ образомъ и съ такимъ чувствомъ красоты и граціею, какихъ даже у Дюрера не часто встрѣчаемъ; чрезвычайно трогательно выраженіе скорби, въ особенности на лицѣ Магдалины. Тоже самое надо сказать о прекрасной надгробной доскѣ, тамъ же. Въ нёрдлингенской ратушѣ на стѣнѣ представлена упомянутая выше исторія Іоны въ видѣ фрески и въ боль-

*) Вазаги (Handb.) между тѣмъ находитъ что колорить его сочнѣе и теплѣе, и мазки его гуще и живописнѣе, чѣмъ даже у самого Дюрера, и что лучшіе его произведенія отличаются неподдѣльнымъ и глубокимъ чувствомъ, живымъ пониманіемъ красоты формъ и пріятности, и большимъ вкусомъ въ драпировкахъ. По его мнѣнію произведенія Фридриха Герлена имѣли на него благотворное вліяніе.

шихъ размѣрахъ, исполненіе дѣльное и свободное; помѣч. 1515 г. Большой надпрестольникъ его работы, какъ говорятъ, находится еще теперь въ монастырской церкви въ Ангаузенѣ близъ Эттингена. Изображенія на створахъ надпрестольнаго кивота въ Гейльсброннскомъ монастырѣ, исполненныя отчасти по политипажамъ Дюрера, не отличаются тонкою отдѣлкою но дѣльно написаны. Въ штуттгартскомъ музеѣ находится отличная и богатая композиція, Поклоненіе Агнцу, 1538 г. *)

Себастіанъ Дейгъ или Тайгъ, въ Нердлингенѣ. Слабый подражатель его и Дюреровой манерѣ какъ мы видимъ по картинамъ этого художника въ Морицовой часовнѣ въ Нюрнбергѣ, въ Шлейссгеймской галереѣ и въ главной церкви въ Нердлингенѣ.—О распространеніи Шёйффелинова стиля въ Саксоніи, свидѣтельствуютъ по видимому двои створъ съ предметами легендарнаго содержанія въ церкви Хемницкаго замка, и двои створъ напрестольника въ тамошней Іоанновской церкви.

Варѳоломей Бегамъ (род. въ 1496 г. въ Нюрнбергѣ, ум. въ 1540 г.) Картины этого художника не очень привлекательны, онѣ отличаются дикимъ, манерно-фантастическимъ подражаніемъ Дюрерову стилю. Иногда впрочемъ головы нѣкоторыхъ изъ его фигуръ не лишены жизни, напр. на одной картинѣ въ мюнх. пин. помѣч. 1530 г., представляющей воскресеніе умершей женщины силою животвор. Креста. Несеніе Креста въ Морицовой часовнѣ, и І. Христосъ на Элеонской горѣ, въ берл. музеѣ, тоже принадлежатъ къ его лучшимъ произведеніямъ и болѣе сродственны Дюреровымъ работамъ; потомъ еще, положеніе въ Гробъ и Воскресеніе въ штуттг. музеѣ; Св. Троица, святые и вкладчики, тамъ же, но болѣе грубой отдѣлки. Бегамъ въ послѣдствіи отправился въ Италію; къ этому позднѣйшему періоду принадлежатъ, одно изобр. чуда отъ животв. Креста, и Курцій бросающійся въ пропасть; въ мюнх. пинак. Рядъ портретовъ членовъ баварскаго царственнаго дома въ Шлейссгеймской галереѣ свидѣтельствуетъ о немъ какъ о дѣльномъ художникѣ по части портретной живописи.—Племяннику его Гансу Себальду Бегаму (род. въ 1500 г. въ Нюрнбергѣ, умеръ около 1550 г. во Франкф на М.) принадлежитъ расписанная (столовая) доска, 1534 г. (исполненная для Альбрехта бранденбургскаго, архіепископа майнцскаго), и содержащая четыре сцены изъ исторіи Давида; маленькія, замысловато скомпонованныя и полныя жизни фигуры въ богатыхъ пейзажахъ съ нѣкоторыми чертами рѣзкаго юмора и отличнымъ колоритомъ. (Очень хорошая новая копія этого произв. подаренная Людовикомъ Филиппомъ королю прусскому, хранится въ кунсткамерѣ новаго зданія берл. музея.) Миніатюры этого же художника въ одномъ молитвенникѣ ашаффенбургской придворной библ., также остроумно составлены и превосходно исполнены. Многочисленныя мелкія его гравюры на мѣди не особенно замѣчательны, но въ числѣ ихъ изображенія притчи о блудномъ сынѣ простыя и милыя картинки.

Кстати назовемъ еще другого нюрнбергскаго миніатюриста, Николауса Глоккендона (ум. 1560 г.); онъ работалъ отчасти по Дюреровымъ, от

*) О другихъ произв. см. Grüneisen, Sendschr. etc. стр. 13.—Во флорент. Уфф. хранятся 8 дѣльныхъ и тщательно исполненныхъ изобр. изъ Дѣяній апостоловъ.

части по собственнымъ композиціямъ. *) Кромѣ нѣкоторыхъ картинъ въ Бегамовомъ молитвенникѣ, его работы еще многочисленныя миніатюры въ одномъ большомъ служебникѣ (1524 г.) и другомъ молитвенникѣ (1531 г.), тоже въ ашаффенбургской библ. Рисунокъ его фигуръ не особенно замѣчателенъ, тѣмъ не менѣе картины этого художника отличаются наивною пріятностью, свѣжимъ и сильнымъ колоритомъ, но преимущественно обдѣлкою ландшафтныхъ заднихъ фоновъ: «достойныхъ полной похвалы по нѣжному «тону дали, легкой отдѣлкѣ воды, и золотымъ бликамъ на деревьяхъ». Много прекраснаго также въ украшеніяхъ на поляхъ его миніатюръ.

§ 242. Безспорно самымъ значительнымъ и своеобразнымъ изо всѣхъ учениковъ и послѣдователей Дюрера былъ Албрехтъ Альтдорферъ (род. въ Альтдорфѣ близъ Ландсгута въ Баваріи въ 1488 г. ум. въ Регенсбургѣ въ 1538 г.) Этотъ художникъ внесъ въ фантастическій элементъ того времени столько глубоко поэтическаго чувства и такое обиліе красоты, что въ этой отрасли романтической живописи онъ достигъ до такого совершенства, какого мы не встрѣчаемъ ни у кого изъ другихъ художниковъ. Онъ вообще умѣетъ придать своимъ изображеніямъ такую своеобразную, сказочную прелесть, и развертываетъ передъ нашими глазами такое обиліе дивныхъ явленій природы, что мы охотно поддаемся ихъ чарующей силѣ, и на пути къ высшему совершенству, съ удовольствіемъ отдыхаемъ подъ упоительными мечтами. Главное произв. Альтдорфера находится въ мюнх. пинак. «Картина представляетъ побѣду Александра вел. надъ Даріемъ; костюмъ временъ художника, рыцарскій, какъ его описываютъ средневѣковыя стихотворенія; всадники и кони одѣты въ латы и желѣзо, въ позолоченныя или парчевыя куртки; острія на налобникахъ коней, сверкающія копья и стремена, разнообразное оружіе, все это вмѣстѣ составляетъ великолѣпное и богатое зрѣлище. Нигдѣ не видно крови ни ужаса, ни отвратительно скорченныхъ членовъ, и только на самомъ переднемъ планѣ, подъ ногами сражающихся и копытами лошадей, при подробномъ изслѣдованіи можно различить нѣсколько рядовъ мертвыхъ тѣлъ, расположенныхъ правильно другъ возлѣ друга, и составляющихъ въ нѣкоторомъ отношеніи подножный коверъ къ этому міру полнаго побоищъ и оружія, сверкающаго желѣза и еще болѣе блестящей славы и рыцарской доблести. Тутъ дѣйствительно цѣлый маленькій міръ на нѣсколькихъ квадратныхъ футахъ холста; безчисленное множество полчищъ со всѣхъ сторонъ бросаются другъ другу на встрѣчу; а на заднемъ планѣ другая неизмѣримая даль, — океанъ, съ рядами высокихъ скалъ и между ними скалистый островъ, вдали корабли и цѣлые флоты; слѣва заходящая луна, справа восходящее солнце проглядываютъ сквозь облака; — ясная и великая эмблема представленнаго событія. Толпы сражающихся впрочемъ выстроены въ рядъ, не представляя тѣхъ странныхъ положеній, контрастовъ и искривленій, какіе обыкновенно встрѣчаются на такъ называемыхъ баталическихъ картинахъ; и возможно ли было другое расположеніе при такомъ громадномъ количествѣ фигуръ? Цѣлое носитъ прямой, строгій и даже натянутый характеръ стараго стиля. Выраженія и исполненіе за то въ этихъ мелкихъ

*) I. Merkel: die Min. etc. der Hofbibl. in Aschaff. съ 14 листами очерковъ 1836.

фигурахъ вполнѣ мастерское и дѣльное. И какое разнообразіе, сколько характера, не только въ фигурахъ отдѣльныхъ воиновъ и всадниковъ, но въ самыхъ массахъ сражающихся! Здѣсь съ яростью бурнаго потока стремится съ горы рядъ черныхъ стрѣльцовъ, а за ними слѣтуютъ все свѣжія полчища; тамъ, вдали на высокой скалѣ, видна разсѣянная толпа бѣгущихъ, поворачивающихъ въ ущелье. Главный пунктъ гдѣ рѣшается судьба, средоточіе всего, ярко выдается въ самомъ центрѣ картины. Тамъ стоятъ Александръ и Дарій въ блестящихъ золотыхъ доспѣхахъ; Александръ на бучефалѣ, опершись свое войско, скачетъ за бѣгущимъ Даріемъ который, лишившись своего возницы, упавшаго на бѣлыхъ коней колесницы, съ горестнымъ видомъ озирается на побѣдителя». *) По отдѣлкѣ пейзажа эта картина, писанная въ 1529 г., замѣтимъ, совершенно сходна съ произведеніями современныхъ нидерландскихъ художниковъ (Патенира и другихъ), и даже превосходитъ ихъ правдою и величественностью. Въ этомъ отношеніи преимущественно достойна вниманія скалистая гора съ красивыми и заросшими лѣсомъ покатостями, съ замкомъ и ведущею къ нему вверхъ дорогою; у подошвы горы развалины, освѣщенныя съ боку солнцемъ. Въ особенности развалины обличаютъ такое тонкое чувство красоты природы, что съ однимъ этимъ талантомъ художникъ способенъ былъ къ мастерскимъ произведеніямъ.— Впрочемъ, эта картина можетъ служить свидѣтельствомъ новаго еще въ то время одушевленія къ античному.

Замѣчательнаго достоинства другая еще картина Альтдорфера, находившаяся прежде въ Шлейссгеймской галереѣ. Она расписана по обѣимъ сторонамъ. На внѣшней представлена Б. Матерь съ Млад. Іисусомъ. Фигура Мадонны красива, выраженіе лица пріятно и драпировка облегаетъ со вкусомъ. Млад. благословляя стоитъ на Ея лонѣ въ легкой, прозрачной сорочкѣ держа въ рукѣ розовый вѣнокъ. Вокругъ ихъ сонмъ ликующихъ и играющихъ ангеловъ, теряющійся въ лучезарномъ сіяніи. Вся группа представлена на облакахъ, внизу роскошный горный пейзажъ. На оборотной сторонѣ представлена пещера Христова гроба. На этомъ пзадѣ, фигуры Спасителя и Магдалины, менѣе замѣчательны и служатъ скорѣе лишь дополненіемъ къ прекрасному и фантастическому утреннему пейзажу съ полуденнымъ солнцемъ, видимому сквозь отверстіе пещеры.

Третья картина этого художника, помѣченная его монограммою и 1526 г. находится въ мюнх. пинакотекѣ. Эта картина, представляющая Сусанну, тоже замѣчательна, хотя въ меньшей степени чѣмъ предъидущія двѣ, по чрезвычайно богатой и фантастической композиціи сада съ купальнею слѣва, и справа различною архитектурною обстановкою. Пейзажъ тоже мѣстами превосходенъ; весьма комичны фигуры обоихъ старыхъ грѣшниковъ, подкрадывающихся черезъ кусты. — Прочія картины Альтдорфера въ Шлейссгеймской галереѣ содержатъ историческія композиціи, но менѣе привлекательны, и замѣчательны единственно по нѣкоторымъ отличнымъ пейзажнымъ фонамъ.

*) Fiorillo: Gesch. d. zeichn. Künste in Deutschl. II. стр. 407 и сл. (Если не ошибаемся, по разсказу Ф. Шлегеля). — Werke von F. Schlegel. Wien 1828. VI. стр. 166.

Въ Морицовой часовнѣ въ Нюрнбергѣ есть тоже очень хорошая картина Альтдорферовой руки. Представлены двое мужчинъ и двѣ женщины, вытаскивающіе изъ воды тѣло с. Квирина, составляющіе вмѣстѣ хорошо подуманную жанровую сцену. Густыя ивы по берегу рѣки, свидѣтельствуютъ и здѣсь о его чувствѣ природы. Чрезвычайно эффектно освѣщеніе отъ заходящаго солнца: — золотистаго цвѣта небо, окруженное облаками, переходящими въ тѣняхъ въ красноватый тонъ. — Другая картина въ томъ же собраніи, с Стефанъ передъ синедріономъ, нѣсколько темна по полнѣ силы.

Въ собраніи Ландаускаго братства въ Нюрнбергѣ его руки изящное и очень эффектное Распятіе 1506 г., слѣдовательно той поры, когда ему было 18 лѣтъ; потомъ, отличный горный пейзажъ съ сосновымъ лѣсомъ, пріятнаго характера и тщательно исполненный. Какъ самый ранній изъ нѣмецкихъ пейзажистовъ, Альтдорферъ въ своихъ произведеніяхъ значительно превосходитъ современника своего Патенира по естественности формъ, свѣжести зелени и подробному знакомству съ природою. Отличныя картины его руки находятся также въ вѣнскихъ галереяхъ, мж. пр. въ Бельведерѣ. Въ Лихтенштейнской галереѣ, его руки прекрасное изобр. Мадонны съ Млад. Іисусомъ и ангелами, помѣч. 1511 г. — Наконецъ, одна изъ главныхъ его картинъ 1516 г., въ аугсб. галереѣ: напрестольный образъ представляющій по серединѣ І. Христа на Крестѣ съ ангелами и близкими Ему; по внутренней сторонѣ створъ обоихъ разбойниковъ, по наружной Благовѣщеніе, послѣднее отличается прекрасными головами полными благородства; колоритъ однако еще пестръ и не гармоничнѣ. — Тамъ же Рождество Богородицы; фигуры такъ малы, что кажутся почти побочными украшеніями среди изображенной на картинѣ большой церкви оживленной паріящими ангелами. — Въ Регенсбургѣ, гдѣ Альтдорферъ пользовался уваженіемъ какъ гражданинъ, тоже сохранились нѣкоторыя картины мж. пр. Поклоненіе пастырей и Благовѣщеніе; восемь створъ со сценами изъ легенды с. Вольфганга и пр. въ собраніи историческаго общества; — умершій Спаситель среди близкихъ Ему; — пейзажъ съ сатирами и пр. у г. Крешнера.

Многочисленныя гравюры на мѣди Альтдорфера по пріятности и мягкости не уступаютъ его картинамъ.

Такое значительное и мастерское произведеніе какъ Альтдорферово побоище Алекс. вел., не могло не вызвать многочисленныхъ подражателей. Такъ мж. пр. въ мюнх. пинак. можно видѣть картину Мельхіора Фезеля (около 1530 г.), осаду Рима при Порсенѣ. Это такая же богатая композиція, и съ такими же тонкими и со вкусомъ отдѣланными фигурами, какъ Альтдорферова картина, но безъ поэтическаго характера послѣдней. Другая картина этого же художника, тамъ же, взятіе Цесаремъ города Алессіи въ Галліи, несравненно ниже предъидущей. Фезеле жилъ въ Ингольштадтѣ. — Посредственное тоже подражаніе Альтдорферовому произведенію, картина другого художника того времени, Георга Брей, побѣда Сципіона надъ Аннибаломъ при Цамѣ, въ мюнх. галереѣ; композиція переполненная фигурами, безъ раздѣленія главныхъ массъ по группамъ, и мѣстами жосткаго исполненія. — Другимъ ученикомъ Альтдорфера, Михаиломъ Остендорферомъ написанъ напрестольный образъ въ собраніи историческаго обще-

ствка въ Регенсбургѣ, замѣчательный не столько художественнымъ достоинствомъ, сколько потому, что онъ возникъ въ разгарѣ реформации, и сродственъ по замыслу многимъ картинамъ Кранаха. На серединомъ образѣ представленъ: вверху Богъ-Отецъ, а потомъ I. Христосъ поучающій учениковъ своихъ и апостоловъ, внизу два проповѣдника съ ихъ паствою; на правомъ крылѣ: вверху Принесеніе въ храмъ, потомъ Крещеніе Христово, внизу протестантскій обрядъ Крещенія, совершаемый въ церкви; на крылѣ слѣва: I. Христосъ преломляющій хлѣбъ и раздающій вино, внизу обрядъ Причащенія въ протестантской церкви; по внѣшнимъ сторонамъ библейскія сцены. — Мы не беремъ на себя рѣшить, одно ли лицо Остендорферъ и современный ему баварскій придворный живописецъ, и еще нѣкто Михаилъ Оссингеръ, коимъ написано изображеніе Бога-Отца въ Славѣ, въ мюнх. пинак.

Георгъ Пенсъ, (род. въ 1500 г. въ Нюрнбергѣ, ум. въ Бреславлѣ въ 1550 г.), получивъ свое образованіе въ школѣ Дюрера, перешелъ въ Италію въ школу Рафаэля (стр. 435.); оттого значительная разница между ранними и позднѣйшими картинами этого художника. Въ вѣнск. галереѣ находится картина его руки, Распятіе Христово съ маленькими фигурами, весьма тщательно написанное и въ которомъ уже пріятно смягчена нюрнбергская манера. — Другое изобр. Распятія въ аугсбургск. галереѣ, створчатый напрестольный образъ принадлежащій тоже еще къ раннему періоду этого мастера, выдержанъ съ гораздо меньшею свободою. — Бл. Іеронимъ, въ Мюнховой часовнѣ въ Нюрнбергѣ, дѣльно написанная и выработанная, задумчивая голова старика. — Къ италіянскому художественному направленію относятся нѣсколько картинъ мюнх. галереи, носящихъ имя Георга Пенса: Юдифь съ головою Олоферна; нагая фигура въ половинный ростъ, мягкой моделлировки, но жосткаго колорита. Потомъ Венера и Амуръ съ опредѣленнымъ рисункомъ и почти италіянскимъ колоритомъ.

Какъ портретный живописецъ Пенсъ занимаетъ весьма видное мѣсто. Въ собраніи Ландаускаго братства въ Нюрнбергѣ есть отличный портретъ полководца Ширмера одѣтаго въ латы. Въ берл. музеѣ три портрета (живописца Эргарда Шветцера, его жены и молодаго человѣка), всѣ три отличаются одинаково превосходною постановкою, легкимъ и теплымъ колоритомъ и свободною отдѣлкою. Въ двухъ изъ этихъ портретовъ (II № 71, 72) преобладаетъ болѣе нѣмецкій способъ пониманія, между тѣмъ какъ третій, древнѣйшій (I. № 295) скорѣе обличаетъ италіянскую манеру. (Портретъ мужчины 1543 г. въ червоной, мѣховой одеждѣ въ вѣнск. галереѣ; Эразмъ ротердамскій, по Гольбейну, въ Виндзорскомъ замкѣ.)

Изъ мелкихъ гравюръ Георга Пенса, прекраснымъ и нѣжнымъ чувствомъ отличается преимущественно рядъ гравюръ со сценами изъ исторіи Товія. Въ нихъ удачно и безпринужденно соединены, нѣмецкая простота и наивность концепціи съ той высшей граціею, которую можно считать наслѣдіемъ завѣщаннымъ Рафаэлемъ.

Мы почти ничего не знаемъ о картинахъ Якова Бинка, *) родившагося

*) Изслѣдованія объ этомъ художникѣ у Е. А. Hagen въ его Beschr. der Denk. zu Königsb. и пр. 1833. стр. 157 и сл.

въ 1490 или 1504 г. въ Кёнигсбергѣ, состоявшаго при герцогѣ Альбрехтѣ прусскомъ и умершаго около 1560 г. въ упомянутомъ городѣ). Произведенія его вообще носятъ на себѣ характеръ школы, но также съ примѣсью уже вліянія итальянскаго искусства.

§ 243. Въ это же время на сѣверѣ Франконіи жилъ еще другой живописецъ, занимавшій независимое отъ Дюрера и его школы положеніе, Матіасъ Грюневальдъ изъ Ашаффенбурга, одинъ изъ величайшихъ мастеровъ этой эпохи, вполнѣ равнявшійся съ Дюреромъ и Гольбейномъ по свободѣ и величавости замысла и широтѣ исполненія. Онъ занимаетъ мѣсто между франконской и швабской школъ, и вѣроятно образованіемъ своимъ обязанъ былъ обѣимъ. Характеристическія свойства его манеры составляютъ, полныя и роскошныя формы, величавая драпировка, сильные и глубокіе колера (въ стилѣ швабской школы), смѣлая, расчитывающая на эффектъ кисть, бойкій и часто набросанный только, но часто также съ любовью выдержанный способъ изображенія. Относительно духовнаго содержанія, онъ конечно уступаетъ вышеназваннымъ обоимъ великимъ мастерамъ, но тѣмъ не менѣе типы его весьма замѣчательны. По заказу курфюрста Майнцскаго Альбрехта *) онъ исполнилъ для Морицовой церкви въ Галле на Заалѣ, большой напрестольникъ, изъ котораго пять досокъ перешли въ мюнх. пинакотеку. На нихъ представлено обращеніе Маврикія святымъ Эразмомъ, (съ чертами лица курфюрста) и четверо другихъ святыхъ, болѣе чѣмъ въ натуральную величину; шестая доска съ весьма достойною фигурою с. Валентинiана, еще теперь въ ашаффенбургской соборной церкви, гдѣ прежде находилось полное произведеніе. — Менѣе значительны, и отчасти работы учениковъ, шесть узкихъ досокъ съ одиночными святыми, и двѣ доски съ изобр. служащаго обѣдню с. Григорія, въ ашаффенбургской галереѣ. — Напрестольникъ въ ц. с. Анны въ Аннабергѣ, съ изобр. посереднѣ Успенія Б. Матери (съ картины Мартина Шонгауера), и на створахъ съ легендами и одиночными фигурами святыхъ въ натур. величину, до такой степени сроденъ по замыслу и красотѣ съ мюнхенскими картинами, что его нельзя не признать произведеніемъ этого мастера. — Съ правдоподобностью приписываютъ ему изображенія отдѣльныхъ святыхъ на внѣшнихъ створахъ одного напрестольника въ боковомъ кораблѣ монастырской церкви въ Гейльсброннѣ. «Лица отличаются рѣдкою красотою формы, цѣломудреннымъ и благороднымъ выраженіемъ, фигуры стройны, положенія просты и полны достоинства, складки драпировки удивительной правды и простоты.» **) — Напрестольникъ въ Маріинской ц. въ Любекѣ, по благородству и свободѣ замысла и техникѣ, можно тоже отнести къ самой лучшей порѣ Грюневальда. Отдѣльныя доски, съ изображеніями святыхъ (въ томъ числѣ Константина, попирающій язычество въ образѣ чудовища), и прекрасно скомпанованнымъ Сня-

*) Объ этомъ глубокообразованномъ меценатѣ, дававшемъ работу многимъ упоминаемымъ въ этомъ отдѣлѣ художникамъ, ср. интересную статью C. Becker: „der Cardinal Albrecht etc. Kunst. 1846. № 32 и 33.—О Грюневальдѣ въ особенности ср. Passavant, Kunstbl. 1841 № 104.

**) Waagen, Deutschl. I. стр. 307.

тіемъ съ Креста, въ настоящее время собраны не въ первоначальномъ порядкѣ и многократно записаны.—Большой напрестольникъ 1529 г. въ Богородицкой церкви въ Галле, служитъ вѣрнымъ доказательствомъ, что Лука Кранахъ покрайней мѣрѣ нѣкоторое время работалъ вмѣстѣ съ Грюневальдомъ, если даже не былъ ученикомъ его. *) На внѣшней сторонѣ, незначительнымъ ученикомъ Грюневальда изображено Благовѣщеніе, на внутренней, руки Кранаха, четверо святыхъ, а на главномъ образѣ Пр. Дѣва въ Славѣ и передъ Нею колѣнопреклоненный вкладчикъ, курфюрстъ Альбрехтъ, подъ этими фигурами пейзажъ грандіознаго стиля; но сторонамъ двое святыхъ. Всѣ эти изобр. и также роспись на задней сторонѣ напрестольника, бл. Августинъ и еванг. Іоаннъ, принадлежатъ къ числу превосходныхъ, позднихъ работъ самого Грюневальда. — Его же руки прекрасное изобр. с. Троицы въ вѣнкѣ изъ розъ, въ Антоніевской часовнѣ Бамбергскаго собора, съ портретами Льва X и импер. Макса; потомъ, двѣ доски съ уродниками въ штутгг. музеѣ; далѣе, (судя по Вааген), Святіе со Креста въ галереѣ Эстергази въ Вѣнѣ, приписываемое тамъ Шёффлейну. — Менѣе важны два образа съ уродниками, въ одинъ сѣрый тонъ, въ Штеделевомъ собраніи во Франкф. на М. и нѣсколько портретовъ въ вѣнск. Бельведерѣ; въ числѣ послѣднихъ однако достоинъ вниманія отличный, простой портретъ импер. Макса и его семейства. (Въ Кенсингтонѣ находится прекрасное и значительное произв., Б. Матерь въ Славѣ, и поклоняющіяся Ей великомуч. Екатерина и Варвара; внѣшнія стороны створъ расписаны рукою ученика.) — Въ заключеніе назовемъ обширный, загадочный напрестольникъ, (изъ эльзасскаго монастыря Нессенгейма, и находящійся теперь въ разрозненномъ видѣ въ кольмарскомъ музеѣ). Это произв., возбудившее всеобщее удивленіе, еще въ XVI вѣкѣ, и въ новѣйшее время приписываемое то Дюреру, то Альтдорферу и Бальдунгу, (послѣднему съ большою правдоподобностью), по всей вѣроятности, и судя по историческимъ даннымъ, написано Грюневальдомъ помощью разныхъ учениковъ. **) При закрытыхъ створахъ представляется Спаситель на Престѣ, окруженный близкими Ему и двоими святыми, среди ночнаго пейзажа; фигура въ высшей степени жалостная, вся покрытая ранами; впрочемъ, картина выдержана въ хорошемъ стилѣ Дюреровой школы. Два боковыя изобр. съ с. Антоніемъ и с. Себастіаномъ, прекрасные, статуарно-спокойные лики, полные достоинства и величія, повидимому написаны мастеромъ собственноручно. На поволѣ, Положеніе въ гробъ, на внутреннихъ сторонахъ внѣшнихъ створъ, Воскресеніе и Благовѣщеніе. Великолѣпіемъ и полнотою отличаются внѣшнія стороны внутреннихъ створъ, и если изображенія на нихъ дѣйствительно исполнены Грюневальдомъ, то этого мастера по меньшей мѣрѣ можно сравнить съ Альтдорферомъ по искусству эффектнаго освѣщенія и колорамъ. Представлена Пр. Дѣва, фигура исполненная величавой граціи съ Младенцемъ Іисусомъ и въ сопровожденіи ангеловъ среди романтически-дикаго, прекрасно освѣщеннаго горнаго пейзажа; вверху въ лучезарномъ сіяніи Богъ-Отецъ и парящіе ангелы. По внутреннимъ сторонамъ вну-

*) То и другое положительно отвергается новыми изслѣдователями. — Фонъ Бломб.

**) Ср. Passavant, Kunstbl. 1846, N 48. По послѣднимъ изслѣдованіямъ картину приписываютъ Гансу Бальдунгу Грюну. — Фонъ Бломб.

трехъ створъ представлены: Искушеніе с. Антонія среди пустыннаго, мастерски исполненнаго въ Альтдорферовомъ стилѣ пейзажа, (дьяволы отчасти съ картины Мартина Шонгауера), и бесѣда с. Антонія съ с. Павломъ. Наконецъ пространство въ серединѣ содержало позолоченныя деревянныя статуи, которыя и теперь хранятся въ томъ же музеѣ.

Изъ Грюневальдовыхъ учениковъ мы будемъ говорить о Кранахѣ особенно.—Работы ученика его Ганса Гриммера изъ Майнца, два отличные портрета въ Морицовой часовнѣ въ Нюрнбергѣ, совершенно отступающіе уже отъ древнегерманскаго способа изображенія, и подходящіе къ характеру, свойственному произведеніямъ современныхъ голландскихъ портретистовъ.

Работы Іоанна Аквила, въ вѣнск. галереѣ, двѣ сцены изъ житія Пр. Богородицы, обличающія положительное изученіе Дюреровыхъ мотивовъ и въ тоже время повидимому напоминающія благородную простоту и мягкость Шонгауеровыхъ картинъ.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Саксонскіе живописцы.

§ 244. Съ направленіемъ Альбрехта Дюрера и его школы стоитъ рядомъ саксонская школа съ главнымъ ея мастеромъ Лукою Кранахомъ. О трудахъ предшествовавшихъ ему художниковъ немногое извѣстно; по нѣкоторымъ встрѣчающимся произведеніямъ можно однако заключить, что въ Саксоніи и ближайшихъ къ ней странахъ, искусство довольно было распространено въ началѣ XVI столѣтія. О Іоаннѣ Рафонѣ изъ Эймбека, мы упомянули уже выше (стр. 540) Какъ весьма любопытное произведеніе, относящееся повидимому еще къ XV вѣку можно привесть, главный напрестольникъ въ Морицовой церкви въ Галле, украшенный рѣзными деревянными фигурами, и съ тройными створами, расписанными сплошь по внѣшнимъ и внутреннимъ сторонамъ изображеніями святыхъ въ натуральную величину. Главныя линіи на драпировкѣ, въ особенности на женскихъ фигурахъ, здѣсь даже напоминаютъ своеобразно величественный и часто мягкій складъ линій готическаго стиля: въ частностяхъ между тѣмъ проглядываютъ мотивы позднѣйшаго времени. Прекрасныя кроткія лица святыхъ, преимущественно женскія, особенный національный окладъ головъ, узковатая форма глазъ, все это обличаетъ мастера съ своеобразнымъ талантомъ. Техника правда, еще жестка, рисунокъ рѣзокъ, но въ частностяхъ довольно выработки и моделлировки. Въ отдѣльности, этотъ напрестольникъ такъ близко подходитъ къ Вольгемутовой школѣ, что его почти нельзя считать самобытнымъ, ту-

земнымъ произведеніемъ.—Не менѣе замѣчательно украшеніе главнаго напрестольника въ бранденбургскомъ соборѣ, состоящее тоже изъ деревянныхъ статуй, и написанныхъ по створамъ святыхъ, 1518 г. *). Послѣдніе опять-таки величаво-торжественныя фигуры, въ благородномъ и важномъ стилѣ, исполненныя легкой и бойкою кистью и отличающіяся вмѣстѣ съ тѣмъ твердою моделлировкою головъ. Нѣкоторыя запечатлѣны серьезнымъ, глубоко задушевнымъ выраженіемъ, въ другихъ преобладаетъ извѣстный своеобразно мягкій оттѣнокъ, свойственный вообще превосходнѣйшимъ произведеніямъ готическаго стиля. Если притомъ съ одной стороны, нѣкоторыя фигуры общимъ своимъ видомъ напоминаютъ величавость Дюреровыхъ очертаній, то съ другой, многія частности, и преимущественно обдѣлка матеріи на одеждахъ, указываютъ на манеру Луки Кранаха. Но этимъ причинамъ, относящимся болѣе къ внѣшности упомянутыхъ картинъ, ихъ ошибочно приписывали самому Кранаху **).

§ 245. Однако эти и подобныя попытки затмила обширная дѣятельность Луки Кранаха старшаго, художника дожившаго до глубокой старости и пользовавшагося счастливымъ внѣшнимъ положеніемъ ***). Лука Кранахъ род. въ 1472 г. въ Кранахѣ близъ Бамберга и ум. въ Виттенбергѣ въ 1553 г. Сомнительно чтобы онъ былъ ученикомъ Грюневальда, вѣроятнѣе что послѣдній былъ его товарищемъ (ср. стр. 594). Родовое его имя какъ полагаютъ — Сундеръ, (но не Мюллеръ, какъ ошибочно показываютъ), а прозвище ему дано было по мѣсту родины его. Въ 1504 г. онъ поступилъ на службу при саксонскомъ дворѣ и былъ придворнымъ живописцемъ трехъ курфюрстовъ, Фридриха мудраго, Іоанна постояннаго и Фридриха великодушнаго; послѣ несчастнаго сраженія при Мюльбергѣ (въ 1547 г.) онъ послѣдовалъ за нимъ въ пятилѣтнее заключеніе, и развлекая его разговоромъ, и веселыми разсказами, помогъ ему переносить горестную судьбу. Въ 1533 г. онъ сдѣлался бургомистромъ Виттенберга и находился постоянно въ самыхъ близкихъ отношеніяхъ съ великими церковными реформаторами и въ особенности съ Лютеромъ; благодаря главнымъ образомъ его стараніямъ, состоялся бракъ реформатора съ Екатериною Бора.

Въ картинахъ Кранаха много общаго съ направленіемъ Дюрера, преимущественно въ непринужденномъ, наивномъ пониманіи природы, въ простой, нѣсколько жидкой, хотя и сильной, обдѣлкѣ колорита; но намѣсто Дюреровой глубокомысленной серьезности и его величавой силы, у Кранаха преобладаютъ наивная, дѣтская ясность и болѣе мягкая, почти робкая грація; упомянутый нами выше фантастическій элементъ вошелъ и ему нѣкоторыя композиціи полныя самой поэтической прелести. Онъ въ истинномъ смыслѣ народный художникъ; въ его юморѣ есть что-то сродственное съ народною

*) Fiorillo, въ пр. м. II. 193.

**) I. Heller. Leben Lucas Cranachs. стр. 186.

***) Joseph Heller: Lucas Cranachs Leben etc. Bamberg. 1821.—Относительно роднаго имени Кранаха см. свидѣтельства приводимыя Förstemann въ Allg. Preuss. Staatszeitung. 1841. 28 Дек.—Christian Schuchardt, Lucas Cranach d. A. Leben etc. Leipzig. 1851.

остротою ума его вѣка, и впечатлѣніе производимое его способомъ изложенія напоминаетъ народныя книги и пѣсни, и потому не напрасно его прозвали Гансомъ Заксомъ живописи. Но съ другой стороны, наравнѣ съэтимъ народнымъ поэтомъ, и онъ также не слишкомъ стѣснялся формою въ высшемъ значеніи слова, и часто довольствовался забавною игривостью тамъ, гдѣ требовались серьезность, величавость и чистота. Не надо однако забывать и то, что онъ работалъ очень скоро и легко, и содержалъ обширную и весьма дѣятельную мастерскую, въ произведеніяхъ которой онъ можетъ быть собственноручно даже мало принималъ участія. Колоритъ его вообще отличается блестящей свѣжестью и глубиною, но часто также до яркости негармониченъ.

Произведенія его разбросаны по многимъ мѣстамъ, преимущественно въ саксонскихъ земляхъ; здѣсь мы назовемъ лишь нѣкоторыя изъ самыхъ замѣчательныхъ, и сперва большія картины духовнаго содержанія, по большой части напрестольные образа.

Одна изъ самыхъ лучшихъ его картинъ, 1509 г., на клиросѣ эрфуртскаго собора, представляетъ Б. Матерь съ Мл. Іисусомъ, двумя ангелами и великом. Екатериною. Чрезвычайно миловидныя головы, полныя глубокаго чувства нѣжной и горячей любви, и которыя можно сравнить съ произведеніями Франчіи, съ которыми этотъ образъ кромѣ того сходствуетъ, и по теплому, живому колориту тѣла, и по глубокимъ и блестящимъ колерамъ драпировки.

Въ Виттенбергѣ есть нѣсколько значительныхъ произведеній Кранаха *). Въ ратушѣ большая картина его руки 1516 г. изображающая Десять Заповѣдей, въ общемъ хотя не вполнѣ равняющаяся съ прочими его произведеніями, но отличающаяся уже энергическимъ колоритомъ и точностью въ обдѣлкѣ; здѣсь достойны вниманія фантастическія фигуры дьяволовъ, помѣщенныхъ въ числѣ нарушителей заповѣдей.—Къ лучшимъ изъ Кранаховыхъ напрестольныхъ образовъ принадлежитъ главный образъ въ виттенбергской городской церкви. На средней доскѣ представлена Тайная Вечеря, съ тою особенностью въ расположеніи, что ученики здѣсь сидятъ вокругъ круглаго стола; головы отличаются разнообразнымъ характеромъ. На правомъ крылѣ изображенъ обрядъ Св. Крещенія совершаемый Меланхтономъ въ присутствіи одного помощника и трехъ воспріемниковъ; на переднемъ планѣ группа разряженныхъ женщинъ въ качествѣ зрительницъ; въ цѣломъ композиція не лишена своеобразной красоты. На лѣвомъ крылѣ представлено Таинство Покаянія, это изображеніе значительнѣе, чѣмъ предъидущее. Въ лицѣ духовника представленъ Бугенагенъ **), разрѣшающій съ важнымъ видомъ отъ грѣховъ стоящаго передъ нимъ на колѣняхъ кающагося (гражданина), держа въ правой рукѣ ключъ, и въ тоже время, ключемъ который онъ держитъ въ лѣвой рукѣ отказывающій другому (воину), приступившему было

*) Schadow: Wittenbergs Denkm. etc. Wittenberg 1825 (со многими рисунками). Стр. 94 и сл. 105 и сл.—Т. 8. 13—16.

**) Другъ и помощникъ Лютера (1484—1558), съ 1521 г. въ Виттенбергѣ, содѣйствовавшій распространенію Лютерова ученія преимущественно въ нижней Саксоніи и Даніи.

скорѣе съ гордостью чѣмъ съ сокрушеніемъ, и у котораго руки остаются связанными. Четвертое изображеніе въ вилѣ подставки подъ предъидущими содержитъ, посерединѣ І. Христа на крестѣ, по одну сторону представленъ Лютеръ, проповѣдующій съ каѳедры, по другую прелестно наивная группа слушающихъ его дѣвицъ и женщинъ съ дѣтьми, а нѣсколько далѣе въ глубинѣ картины, другая прекрасная группа серьезныхъ мужчинъ и юношей.— Такимъ образомъ въ цѣломъ представлены самыя главныя священнодѣйствія протестантской церкви, и въ тоже время почтена память первыхъ ея богослововъ; вмѣстѣ съ упомянутыми выше изображеніями апостоловъ Дюрера, это произведеніе, хотя оно и не одинаково высокаго достоинства, можно нѣкоторымъ образомъ считать однимъ изъ самыхъ обдуманныхъ и глубокомысленныхъ твореній возникшихъ изъ новаго духовнаго направленія.

Отличное произведеніе потомъ, напрестольникъ изъ алтаремъ главнаго корабля въ мейссенскомъ соборѣ. Средній образъ состоитъ изъ трехъ отдѣленій: вверху Распятіе Христово; ноги нимъ, (въ вилѣ символическаго намека) Жертвоприношеніе Исаака и чудо съ Медянымъ змѣемъ. Жертвоприношеніе весьма граціозная композиція, какія довольно рѣдко можно встрѣтить у Кранаха;—возлѣ этого предмета изображенъ вкладчикъ образа, тоже изъ числа превосходнѣйшихъ портретовъ этого мастера. По внутреннимъ сторонамъ створъ въ шести отдѣленіяхъ представлена исторія Обрѣтенія ч. Креста; по внѣшнимъ, Спаситель въ терновомъ вѣнцѣ и Б. Матерь; сверхъ того еще двои створъ съ символами евангелистовъ. Хотя всѣ эти изображенія тоже весьма замѣчательнаго достоинства, но во многихъ отношеніяхъ они обличаютъ повидимому кисть Кранаха младшаго, помогавшаго отцу въ послѣднее время при исполненіи болѣе значительныхъ работъ.

Большой напрестольникъ въ городской ц. въ Веймарѣ представляетъ въ серединѣ распятаго Спасителя, и по одну сторону Іоанна Кр., Кранаха и Лютера, по другую Искупителя сокрушающаго Смерть и Дьявола; по створамъ съ боковъ, портреты членовъ семьи курф. Фридриха великодушнаго. Эта картина принадлежитъ къ позднѣйшей порѣ художника и въ частностяхъ тоже очень хороша, но преимущественно замѣчательна по красотѣ портретныхъ фигуръ, въ числѣ коихъ Лютеръ въ высшей степени мастерская вещь *).

Въ ц. с. Власія въ Нордгаузенѣ находится изобр. Воскресенія Лазаря, съ одной стороны Спасителя представлены ученики, съ другой, Лютеръ, Меланхтонъ, художникъ и другія лица. На переднемъ планѣ вкладчикъ, бургомистръ Мейсбургъ съ своимъ семействомъ; въ числѣ ея членовъ виденъ блѣдный мальчикъ, смотрящій невинно и жалостно, вѣроятно умершій, судя по черному крестику помѣченному на его бѣлой ручкѣ.

Разрозненный въ настоящее время напрестольникъ, въ приходской ц. въ Шнебергѣ въ рудныхъ горахъ, исполненный въ 1539 г. считается однимъ изъ главныхъ произв. Кранаха. На серединомъ образѣ, Несеніе Креста, фигура лежащей безъ чувствъ Б. Матери въ особенности полна благородства,

*) H. Meyer. Über die Altargem. v. L. Cranach in der Stadtk. zu Weimar.

и по чувству красоты, какъ и прочія окружающія Ее фигуры, превосходитъ Дюреровы изображенія. Выраженіе скорби на лицѣ умирающаго Христа, и разсказняя на лицѣ благоразумнаго разбойника, тоже полно достоинства; площадныя фигуры воиновъ, по крайней мѣрѣ живы и не карикатурны. Тайная Вечеря на поколѣ напрестолыика, и (отчасти) поврежденный Страшный Судъ на задней сторонѣ, тоже богаты прекрасными головами и выразительными мотивами. Содержаніе изображеній на четырехъ створахъ передней, и четырехъ задней стороны, представляетъ подобное же сочетаніе священныхъ событій и символическихъ намековъ въ духѣ протестантской церкви, какъ на упомянутыхъ выше напрестольныхъ образахъ, и служатъ знаменательнымъ доказательствомъ тѣснаго сближенія протестантизма съ тогдашнимъ искусствомъ еще при самомъ началѣ реформаціи *).

Не желая утомлять читателя перечисленіемъ произведеній, побольшой части однородныхъ, мы теперь укажемъ только на рядъ картинъ страстей Господнихъ, хранящихся въ берл. королевск. замкѣ, и отличающихся общимъ и другимъ тоже художникамъ того времени, стремленіемъ къ преувеличенной характеристикѣ. Эти вещи принадлежатъ къ 1537 и 38 годамъ. Въ числѣ ихъ особенно достойны вниманія: Несеніе креста; картина полная жизни, въ толпѣ стражниковъ и народа нѣкоторыя головы превосходно написаны и выразительны; тоже можно сказать о картинѣ Бичеваніе Христа. Къ этой же серіи принадлежатъ повидимому еще три изобр. Страстей Спасителя въ берл. музеѣ.

Въ нѣкоторыхъ малыхъ картинахъ религіознаго содержанія преимущественно выказывается во всемъ своемъ развитіи стремленіе Кранаха къ пріятному, и въ тоже время въ нихъ рѣже выступаетъ указанная нами сейчасъ склонность къ излишней характеристикѣ. То и другое соединено въ картинѣ Прелюбодѣйной жены, находящейся въ Мюнхенской часовнѣ въ Нюрнбергѣ; на этомъ изобр. выраженіе І. Христа полно любви и кротости, обвинители напротивъ, отличаются крайне грубымъ и звѣрскимъ характеромъ. Повторенія этой картины съ нѣкоторыми измѣненіями встрѣчаются часто, мж. пр. въ мюнх. кинак., въ галереѣ Эстергази въ Вѣнѣ и пр.—Несравненно привлекательнѣе изобр. Христа, благословляющаго дѣтей, которое тоже было повторяемо Кранахомъ нѣсколько разъ и въ различныхъ видахъ. Одинъ изъ прекраснѣйшихъ экземпляровъ находится въ н. Веннеля въ Наумбургѣ. Относительно невинной прелести, нашей граціи и глубокой задушевности, эту картину можетъ быть не превосходитъ ни одно другое произведеніе Л. Кранаха. Другую картину того же содержанія можно видѣть въ н. с. Анны въ Аугсбургѣ, третью (отличную), въ собраніи Томаса Барлика въ Лондонѣ; четвертая принадлежитъ семейству Гольцгаузенъ въ Франкф. на М. и пр.; на послѣдней, Лютеръ и его жена представлены дѣтьми.—Сюдаже относятся различныя небольшія картины Св. Семейства Кранаха; напр. чрезвычайно милый образъ въ этомъ родѣ 1504 г. въ галереѣ Шіарра въ Римѣ; другой у г. Камне въ Нюрнбергѣ.—Одно изобр. изъ числа немногихъ съ легендарнымъ содержаніемъ, написанныхъ

*) Подробности у Waagen, Deutschl. I. стр. 53. Двѣ малыя картины подобнаго содержанія какъ на этихъ створахъ, находятся въ Мюнхенской часовнѣ въ Нюрнбергѣ.

Кранахомъ, с. Урсула съ ея дѣвственницами, въ публичн. собр. въ Базелѣ, обилуетъ прелестными женскими головками.

§ 246. Всеобщее въ то время направленіе къ фантастическому, какъ мы уже сказали, затронуло также и Кранаха, и въ его произведеніяхъ достигло совершенно своеобразнаго развитія; оно является въ нихъ облеченнымъ въ очаровательную прелесть, какую представляетъ поэзія сказочнаго міра. Въ числѣ такого рода произведеній, намъ въ особенности казалась замѣчательною небольшая картина, находящаяся между прочими художественными произведеніями въ «готическомъ домѣ» Вёрлицкаго парка, и названная въ тамошнемъ каталогѣ, не совсѣмъ удачно — «Рыцаремъ на перекресткѣ.» Представленъ рыцарь одѣтый въ желѣзные латы и сидящій въ раздумьѣ на камнѣ, передъ нимъ три нагія женщины подвязанныя шарфами различныхъ цвѣтовъ и носящія на головахъ шляпу, сѣть и цѣпи. Между этими фигурами и рыцаремъ стоитъ старецъ въ блестящихъ золотыхъ латахъ, на головѣ его шлемъ украшенный птичьими клювами, перьями, ноги его голы; онъ смотритъ на рыцаря съ странной, сатанинской ироніею. На заднемъ планѣ скалистыя горы. Намъ показалось, что въ этой сценѣ представленъ моментъ изъ старинной повѣсти о Таингейзерѣ, завлеченномъ къ Венериной горѣ.—*) Другая богатая картина, съ сюжетомъ заимствованнымъ изъ ветхаго завѣта, находится въ аугсб. публичн. галереѣ. Представлены Далида, сидящею въ прекрасномъ саду, и Самсонъ въ образѣ славнаго рыцаря въ золотыхъ набедренникахъ спящимъ на ея колѣняхъ и держащимъ въ рукахъ ослиную челюсть. Она отрѣзываетъ ему волосы ножницами. Въ лѣсу видны подкрадывающіеся вооруженные Филистимляне; съ боку видъ на прекрасный и богатый пейзажъ.—Весьма привлекательная маленькая картина въ берл. музеѣ, повидимому Аполлонъ и Діана въ лѣсу. Оба нагіе. Аполлонъ въ бородѣ, съ лукомъ и стрѣлою, не особенно замѣчателенъ, какъ вообще у Кранаха подобнаго рода мужскія фигуры; Діана напротивъ, сидящая въ граціозно наивной позѣ на оленѣ, исполнена особенной прелести: это дѣвственная царица лѣсовъ, которую иногда въ полуденной тиши охотнику удается гдѣ нибудь въ глуши подстеречь; фантастическій отголосокъ минувшихъ античныхъ произведеній.

Кранахъ любилъ писать подобныя картины и преимущественно изображенія Венеры, которыя часто попадаются въ картинныхъ галереяхъ; но въ такихъ композиціяхъ, особенно же въ картинахъ съ большими фигурами въ спокойномъ положеніи, онъ не рѣдко уклонялся отъ свойственнаго ему направленія,

---

*) Яблоко, которое на одномъ политипажѣ Кранаха съ этой картины, держитъ въ рукѣ одна изъ нагихъ красавицъ, не позволяетъ сомнѣваться, что художникъ изобразилъ извѣстный судъ Париса. Старикъ съ перьями на шлемѣ никто другой какъ Меркурій, который впрочемъ, (какъ и вся эта сцена) въ этомъ же видѣ мж. пр. представленъ на одной древнефранцузской миніатюрѣ въ берл. кабинетѣ гравюръ Альтдорфера (Bartsch № 60) и кромѣ того еще, напр. на древнихъ игральныхъ картахъ игры тарокка, „giogo di Mantegna“.— Здѣсь художникъ нисколько не имѣлъ въ виду сцены изъ Таингейзера и конечно еще менѣе повѣсть объ Альфредѣ и трехъ дочеряхъ Альбонака, (Rathgeber и Schuchardt). Ср. слова самого Куглера въ Kunstbl. 1852, стр. 60.—Въ сущности, вѣроятно согласятся со взглядомъ автора по отношенію къ фантастическому характеру этихъ картинъ. — Фонъ Бломбергъ.

и вступилъ на почву гдѣ для совершенства выполненія нужны были, и венеціанская техника, и венеціанское богатство красокъ. Одна изъ самыхъ привлекательныхъ картинъ въ этомъ родѣ находится въ кор. дворцѣ въ Берлинѣ: нагая Венера лежащая у фонтана. Фигура богини очень красива, съ граціозными формами и тонкаго, тщательнаго исполненія; фонъ картины представляетъ богатый пейзажъ. — Въ числѣ лучшихъ картинъ этого разряда, тоже Венера съ Амуромъ, въ собраніи ландаускаго братства въ Нюрнбергѣ. Другія изобр. Венеры, Адама съ Евою и пр., существующія въ многочисленныхъ экземплярахъ, носятъ часто очень манерный, даже площадной характеръ. —Зато превосходная вещь, Лукреція въ базельск. публ. собраніи; весьма удачно передано выраженіе оскорбленнаго цѣломудрія на чувственно-благородномъ лицѣ этой фигуры, разсматривающей повидимому со вниманіемъ остріе кинжала. Другая Лукреція находится въ поммерсфельд. галереѣ.—Иногда въ подобныхъ мотивовъ выходило нѣчто похожее на жанровыя картины съ поясными фигурами въ натуральную величину, въ родѣ картинъ Яна Мессиса. Сюда относится Геркулесъ съ Омфалою, (одинъ экземпляръ въ берл. музеѣ); Самсонъ и Далила; дѣвушка ласкающая старика, (напр. въ пражской сеймовой галереѣ 1531 г.) и т. п. Можетъ быть приходъ заказчиковъ отчасти была причиною тому, что нѣкоторыя изъ этихъ картинъ носятъ не только грубый, но даже намѣренно опошленный характеръ.

Въ заключеніе, въ числѣ картинъ подобнаго направленія, приведемъ еще одну композицію Кранаха въ галереѣ берл. музея, отличающуюся весьма своеобразнымъ характеромъ: Источникъ молодости. Представленъ обширный водоемъ съ ступенями кругомъ, и богатоукрашеннымъ фонтаномъ посерединѣ. По одну сторону, гдѣ представлена каменистая и безплодная почва, въ повозкахъ, на тачкахъ, на лошадяхъ и пр. подвозятъ множество старухъ и опускаютъ ихъ въ воду. По другую сторону фонтана онѣ являются въ видѣ стройныхъ молодыхъ дѣвушекъ, плескаясь въ водѣ и потѣшаясь различными граціозными шутками. Тамъ же вблизи поставленъ большой шатеръ въ который ихъ ласково приглашаетъ герольдъ, и на нихъ надѣваютъ раскошное платье. На красивой лужайкѣ приготовленъ праздничный обѣдъ, послѣ котораго начинаются пляски теряющіяся въ кустахъ. Къ сожалѣнію, мужчины не помолодѣли, а остались при своихъ сѣдыхъ бородахъ. Картина помѣчена 1546 г., 74-мъ жизни художника.

Какъ портретистъ, Кранахъ занимаетъ высокое мѣсто и отличается простымъ и серьознымъ подражаніемъ естественнымъ формамъ. При разборѣ нѣкоторыхъ напрестольныхъ образовъ мы уже упомянули о помѣщенныхъ на нихъ, портретныхъ изображеніяхъ; отдѣльные портреты руки Кранаха можно видѣть въ разныхъ галереяхъ, такъ мж. пр. во флорентинск. Уффиціяхъ нѣсколько таковыхъ, весьма замѣчательнаго достоинства; самый большой выборъ въ берл. музеѣ; изъ нихъ красотою, достоинствомъ и простотою, и превосходнымъ теплымъ колоритомъ преимущественно отличается портретъ герцога саксонскаго Георга. Другой изъ числа этихъ же портретовъ довольно оригинально задуманъ. На немъ изображенъ курфюрстъ майнцскій, Альбрехтъ бранденбургскій, въ образѣ блаженнаго Іеронима, въ блестящей кардинальской одеждѣ, размышляющимъ въ красивой лѣсной

глуши и окруженнымъ разными звѣрьми высшихъ породъ.—Другое красивое изобр. этого картинала, тоже въ образѣ Іеронима, но сидящаго въ своей кельѣ среди книгъ, птицъ, цвѣтовъ и пр. находится въ дармштадтской гал., оно помѣчено 1525 г.

Кранахъ въ свое время тоже очень славился по части живописи животныхъ; онъ умѣлъ до такой степени вѣрно представить всякаго рода животныхъ и птицъ, что этимъ часто вводилъ другихъ въ забавный обманъ. Прекрасный образчикъ своего умѣнья въ этой отрасли живописи, онъ намъ оставилъ въ рисункахъ къ упомянутому уже выше (стр. 580) молитвеннику въ мюнх. придворной библ., въ которомъ первая половина украшена на поляхъ Дюреромъ, другая имъ. Кранахъ начертилъ здѣсь легкимъ перомъ самыя различныя группы животныхъ. *) Два изображенія охотничьихъ сценъ на оленей и кабановъ, въ мадридск. музеѣ, каждое по шести футовъ длиною; на одномъ представлены курфюрстъ Іоаннъ Фридрихъ съ женою и свитою на лошадяхъ. Другія охотничьи картины въ Морицовомъ замкѣ близъ Дрездена.

Сохранилось значительное число политипажей Кранаховой композиціи ранней поры этого мастера, но большой части съ библейскими или легендарными сценами; также много портретовъ знаменитыхъ современниковъ, гравированныхъ имъ на мѣди.

§ 247. О значительномъ вліяніи художественной дѣятельности Кранаха на окружавшихъ его художниковъ, и возбужденномъ его соревнованіи свидѣтельствуютъ, многочисленныя картины обличающія сходство съ его манерою, разбросанныя по саксонскимъ областямъ и нерѣдко выдаваемыя за оригинальныя произведенія его руки. Объ ученикахъ Кранаха, въ строгомъ смыслѣ, свѣдѣнія очень скудны. **) Значительнѣйшимъ изъ таковыхъ былъ сынъ его Лука Кранахъ младшій, въ послѣдніе годы жизни занимавшій, какъ нѣкогда отецъ его, должность бургомистра въ Виттенбергѣ. Этотъ художникъ повидимому образовался по произведеніямъ отца и также Дюрера, какъ надо полагать, судя по сходству разныхъ его работъ съ манерою того и другаго изъ назв. мастеровъ; картинамъ его свойственны особенная пріятная мягкость и сладковатость, выказывающіяся преимущественно въ блестящемъ, (хотя нерѣдко чистомъ и слишкомъ розоватомъ) колоритѣ. Онъ ум. въ 1586 г. и былъ одинъ изъ тѣхъ художниковъ, которые долѣе другихъ остались вѣрными добрымъ пріемамъ стараго искуства, и въ такое время, когда современники его почти всѣ уже стали поддаваться чужому вліянію. Онъ воспользовался не одною изъ отцовскій композицій, но не всегда достигалъ точности и твердости отцовскаго способа обдѣлки. Изъ документа относящагося къ старшему Кранаху, и сложеннаго въ яблокѣ башни виттенбергской городской церкви, повидимому оказывается, что еще при жизни Кранаховъ, работы обоихъ не всегда можно было отличать другъ отъ друга. По этому также, нѣкоторыя картины не безъ основанія приписываютъ, то Лукѣ младшему, то

*) Литогр. Strixner: Des alten Lucas Mullers, gen. Cranach, Handzeichnungen etc. München 1818.

**) Ср. Rathgeber, Galerie von Gotha, стр. 176.

брату его Іоанну, умершему рано и, какъ говорятъ, отличавшемуся большимъ талантомъ.

Въ Виттенбергской городской церкви находится нѣсколько картинъ этого художника: *) Спаситель на Крестѣ и два разбойника, у подножія креста коленопреклоненная семья вкладчика; отличная картина; Рождество Христово со многими маленькими ангелами сидящими на стропилахъ вертепа; обращеніе Савла, незначительное произведеніе; потомъ, одно замысловатое изображеніе, въ которомъ опять содержится намекъ на тогдашнія отношенія церкви. Представленъ виноградникъ Господень, одну часть котораго опустошаютъ разныя лица римскаго духовенства, между тѣмъ какъ по другую сторону, герои реформаціи общими силами заняты воздѣлываніемъ почвы; композиція въ которой, признаться, наивно-поэтическая сторона далеко перевѣшиваетъ живописное достоинство. (Въ этомъ же родѣ картина въ Фрейзенвальде близъ Берлина).—Въ Кембергской городской церкви роспись на внутреннихъ створахъ напрестольника тоже руки Кранаха младшаго.—Одна изъ самыхъ привлекательныхъ картинъ этого художника, (въ подлинности которой мы нисколько не сомнѣваемся), виситъ въ мерзебургскомъ соборѣ на одномъ изъ столбовъ корабля; сюжетъ, Обрученіе влмч. Екатерины, а по створамъ съ боковъ, отдѣльные святые.—**). Нѣсколько досокъ, расписанныхъ тоюже рукою, находятся въ западномъ клиросѣ наумбургскаго собора. Двѣ изъ нихъ створы съ изобр. на внѣшней сторонѣ Благовѣщенія, а на внутренней І. Христа въ терновомъ вѣнцѣ и Б. Матери, и принадлежатъ къ одному напрестольнику который нѣкогда весь украшенъ былъ рѣзьбою. Остальныя доски составляли прежде вмѣстѣ одно цѣлое. На серединѣ образъ представлено было — Обращеніе Савла, съ бойкими фигурами всадниковъ; надъ этимъ предметомъ помѣщалось изобр. двухъ превосходныхъ фигуръ ангеловъ держащихъ убрусъ; на нижней доскѣ подъ главнымъ образомъ, погрудныя изобр. четырехъ учителей церкви, на створахъ одиночные святые. Къ сожалѣнію, всѣ эти доски значительно повреждены, но до нихъ еще не прикасалась рука позднѣйшихъ реставраторовъ. — Въ Морицовой часовнѣ въ Нюрнбергѣ нѣсколько картинъ носятъ имя Кранаха младшаго, а между тѣмъ положительно обличаютъ туже кисть. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ сверхъ того проглядываетъ упомянутое фантастическое направленіе прежнихъ мастеровъ, особенно въ изображеніи Грѣхопаденія, въ которомъ, съ какимъ то страннымъ бѣшенствомъ стремятся вслѣдъ за Адамомъ Смерть и Дьволъ; потомъ еще въ другой картинѣ подобнаго же рода и одинаковаго содержанія, но отличающейся большею трезвостью благодаря многочисленнымъ аллегорическимъ намекамъ. — Въ веймарской библ. сохраняются нѣсколько отличныхъ портретовъ младшаго Кранаха 1561 г.—Нѣкоторыя картины его руки слывутъ работами отца его; ему даже приписываютъ изобр. Жены прелюбодѣицы въ Морицовой часовнѣ (см. стр. 599). Въ поммерсфельденской галереѣ

*) Shadow Wittenb. Denkm. der Bildnerei. Bauk. u Mal. стр. 99 и сл; T. 9 12.

**) По монограммѣ MA на поясѣ влмч. Ек. допускается догадка, что картина написана Матіасомъ (Грюневальдомъ) изъ Ашаффенбурга. Ср. Otto, die Schloss-und Domkirche zu Merseburg, стр. 12.

его же руки богатый и прекрасно исполненный экземпляръ картины I. Христа съ дитятью. Гробовыя доски, въ Маріинской ц. въ Цвиккау (1544 г.), и въ Аннабергской ц. с. Анны (1571 г.); послѣдняя опять съ изобр. прелюбод. Жены, какъ намекъ на разрѣшеніе отъ грѣховъ. Къ числу самыхъ лучшихъ его картинъ, по мнѣнію Вагена, принадлежатъ: Проповѣдь Іоанна, въ брауншв. галереѣ, и одно изобр. Б. Матери подающей Мл. Іисусу виноградъ, въ мюнх. пинак.; потомъ еще, погрудные портреты курфюрстовъ саксонскихъ Августа и Морица въ дрезденской галереѣ.

Заслуга художественной дѣятельности обоихъ Кранаховъ состоитъ именно въ томъ, что они поддержали церковную живопись въ протестантской церкви. Благодаря широкому пониманію своей задачи, и глубокой символикѣ, эта живопись, оставивъ даже богатую почву легендъ, могла бы занять значительное положеніе, по крайней мѣрѣ въ лютеранскихъ странахъ; но внутреннія побужденія, вызвавшія сооруженія церковныхъ напрестольниковъ, теперь были уже далеко не такъ сильны, послѣ того какъ съ ними перестали соединять понятія о душеполезномъ дѣлѣ. Потомъ, лучшими умами того времени завладѣли другія духовныя направленія, и догматическіе споры внутри протестантизма, тоже не могли не тревожить довѣрчиваго живописца трудившагося для церкви. — Какъ одно изъ позднѣйшихъ обѣтныхъ произведеній назовемъ: большія изображенія 12-ти апостоловъ, I. Христа и Іоанна Кр. вверху надъ столбами хора въ Шпебергской приходской ц. Эти фигуры не одинаковаго достоинства; нѣкоторыя, (для которыхъ образцами, можетъ быть, служили какія нибудь произведенія Дюрера), полны достоинства и величія, другія пошлы и жалки; художникъ написавшій эти изображенія, въ хроникѣ названъ Мельхіоромъ Кроделемъ; помѣч. 1581-мъ г.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

ВЕРХНЕГЕРМАНСКІЯ ШКОЛЫ. *)

§ 248. Какъ въ произведеніяхъ Кранаха, такъ и многихъ изъ упоминаемыхъ ниже художниковъ, замѣтны различныя вліянія, которыхъ, въ это время быстраго процвѣтанія и при недостаточности преданій, нѣтъ возможности въ отдѣльности прослѣдить. Художественная практика, если не пріобрѣталась непосредственно отъ мастера, благодаря школьнымъ къ нему отношеніямъ учившихся, или посредствомъ изученія ими его произведеній, то

*) Ср. особенно, Grüneisen, Niclaus Manuel стр. 64 и сл.

отчасти могла послѣдними быть усвоиваема по гравюрамъ и политипажамъ, по примѣру безчисленныхъ художниковъ, образовавшихся такимъ образомъ по Дюреровымъ работамъ. Поэтому, именно относительно предстоящаго періода, затрудняется строгое раздѣленіе на школы; древнія мастерскія въ Аугсбургѣ, Кольмарѣ, Ульмѣ и пр. повидимому растроились оставивъ по себѣ полный просторъ преемникамъ своимъ.

Сперва разсмотримъ Ульмскую школу.

Значительнѣйшій художникъ этой школы Мартинъ Шаффнеръ работавшій въ 1499 по 1535 г. *) Образовавшись въ школахъ Цейтблома и Шюлейна, въ послѣдствіи онъ по видимому подпалъ верхнеталійскому вліянію. Вообще направленіе его отличается прекраснымъ, живымъ натурализмомъ; фигуры и расположеніе въ его композиціяхъ по большой части заимствованы изъ обиходной жизни, но выдержаны съ благородствомъ и замѣчательною полнотою, хотя и безъ глубокаго характера произведеній Гольбейна младшаго, котораго они между тѣмъ по концепціи своей иногда напоминаютъ. Глубокая серьезность предшественника его, Цейтблома, тоже не была ему свойственна. — Самое значительное число его произведеній находится въ мюнх. галереѣ, въ числѣ ихъ въ особенности замѣчательны четыре отличныя картины изъ Веттенгаузенской прелатуры: Благовѣщеніе, Принесеніе въ храмъ (1524 г.), Сошествіе Св. Духа и Успеніе Б. Матери. Въ этихъ произведеніяхъ Мартинъ Шаффнеръ является чрезвычайно привлекательнымъ живописцемъ, съ мягкимъ и глубокимъ чувствомъ и стремленіемъ къ граціознымъ и благороднымъ формамъ, въ особенности по отношенію къ головамъ. Колоритъ его, преимущественно въ нагихъ частяхъ не замѣчателенъ, и какого-то свѣтло-сѣроватаго хотя и не холоднаго тона. Послѣдняя изъ упомянутыхъ картинъ въ особенности хороша; весьма удачно представлено положеніе опустившейся назадъ Б. Матери столпившей колѣнопреклоненно на молитвѣ вмѣстѣ съ апостолами, (своеобразный и остроумный мотивъ въ этомъ предметѣ), и потомъ разнообразное выраженіе участія на лицахъ апостоловъ. Другой рядъ картинъ изъ исторіи Страстей Господнихъ, 1515 г. въ Шлейссгеймской галереѣ, обличаетъ способъ обдѣлки приближающійся уже къ жанру. — Другое значительное произведеніе руки Шаффнера, 1521 г. находится надъ главнымъ престоломъ Ульмскаго собора. Средняя часть этого напрестольника состоитъ изъ рѣзной работы представляющей Св. Семейство; на створахъ, расписанныхъ Шаффнеромъ видны, на внутренней сторонѣ, группы сродниковъ Пр. Дѣвы; на внѣшней, разные святые. Первыя, принадлежатъ къ самымъ полнымъ и интереснымъ изображеніямъ этого предмета. Фигуры матерей отличаются дюжимъ, швабскимъ тѣлосложеніемъ; дѣти (будущіе апостолы), отчасти полные красоты, заняты играми, ученіемъ и спорами. Драпировка мѣстами еще угловата, но величественна и расположена широкими массами. — На картинѣ Поклоненія волховъ, въ Морицовой часовнѣ въ Нюрнбергѣ, головы портретны, кругловаты

*) Ср. Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleb. стр. 53 и сл. Изображенія на створахъ одного напрестольника 1523 г. въ Тюбингенской ц. принадлежатъ повидимому художнику сродственному Мартину Шаффнеру.

и даже немного велики. — Очень мило изображеніе нѣсколькихъ святыхъ женъ сидящихъ на лугу, въ собраніи каноника Гиршера въ Фрейбургѣ въ Бр. (Подобная же картина въ Берлинѣ; если не эта самая). *) Пять изъ представл. фигуръ прелестныя, веселыя дѣвушки, шестая, старуха монахиня (святая), повидимому приставлена къ нимъ для надзора. — Портреты его руки находятся въ часовнѣ Бессерера и въ ризницѣ ульмскаго собора. Очень хорошій женскій портретъ, безъ сомнѣнія руки М. Шаффнера, (вмѣстѣ съ другими произведеніями древнѣйшей нѣмецкой школы) хранится у графа Лёйтрума въ Штуттгартѣ. — Другія, менѣе замѣчательныя картины въ аугсб. галереѣ и въ др. м. — Самое раннее извѣстное произв. этого мастера, изобр. Св. Семейства помѣч. 1499-мъ г. въ вѣнскомъ Бельведерѣ. — Повидимому тоже руки Шаффнера, чрезвычайно богатая и изящная картина въ розовомъ вѣнкѣ въ швабахской церкви.

Кстати приведемъ здѣсь Ганса Шёпфера изъ Нёрдлингена, художника съ посредственными дарованіями и принадлежавшаго къ тогдашней швабской школѣ; его работы мужской портретъ въ Морицовой часовнѣ въ Нюрнбергѣ.

Художникъ несравненно значительнѣйшій, имѣвшій много общаго съ Мартиномъ Шаффнеромъ, и притомъ обнаруживающій непосредственное вліяніе Дюрера, Гансъ Бальдунгъ, по прозв. Гринъ, изъ Гмюнда въ Швабіи, род. около 1470 (?) г. Въ послѣдніе годы онъ жилъ и работалъ преимущественно въ Альзаціи и Бризгавѣ и умеръ въ Страсбургѣ въ 1552 г. Единственное сохранившееся изъ главныхъ его произведеній, большой напрестольникъ, оконченный въ 1516 г. въ соборѣ въ Фрейбургѣ въ Бризгауѣ **), образцовое произв. верхнегерманской живописи, ни въ чемъ не уступающее самымъ лучшимъ изъ оставшихся твореній Грюнвальда и Шаффнера, и повидимому почти вполнѣ сохранившееся. На внутреннемъ середнемъ образѣ, въ 9 футовъ вышиною, представлено богатое и великолѣпное Увѣнчаніе Пр. Дѣвы Богомъ-Отцомъ и Сыномъ среди парящихъ ангеловъ, играющихъ на инструментахъ; фонъ, цѣлое море свѣтлыхъ облаковъ, и представляетъ при внимательномъ наблюденіи безчисленное множество маленькихъ херувимовъ. По внутреннимъ сторонамъ створъ, въ качествѣ свидѣтелей совершаемаго на небесахъ дѣйствія изображены апостолы, раздѣленные на двѣ сплошныя группы; превосходныя по характеру фигуры, но обличающія еще робость и нерѣшительность въ изображеніи формъ. По внѣшнимъ сторонамъ створъ, и двумъ неподвижнымъ образамъ съ боку

*) Waagen въ пр. м. стр. 279.

**) Прекрасное описаніе этого произведенія, и основанныя на актахъ свѣдѣнія о обстоятельствахъ жизни этого мастера, см. у H. Schreiber: das Munster zu Freiburg, 2 изд. Тетрадь съ текстомъ I. стр. 36 и сл. II. стр. 23 и сл. и егоже: das Münster zu Strassburg, 2 изд. Тетр. съ текст. стр. 75. -Весьма замѣчательныя нѣкогда, но разрушающіяся нынѣ, стеклописныя работы въ обходѣ во Фрейбургскомъ соборѣ, состоятъ всѣ изъ обѣтныхъ изображеній того времени, отчасти пожертвованныхъ членами имп. дома которые изображены стоящими на колѣняхъ, каждый передъ своимъ угодникомъ подъ богатою архитектурною обстановкою въ стилѣ возрожденія. Композиція окна въ Александровской часовнѣ принадлежитъ Бальдунгу; остальныя окна тоже составлены въ лучшемъ верхнегерманскомъ стилѣ.

главнаго образа, представлены Благовѣщеніе, Посѣщеніе Елисаветы, Рождество І. Христа и Бѣгство въ Египетъ. Благовѣщеніе, писанное повидимому другою рукою, замѣчательно не столько по выполненію, сколько по своеобразной концепціи этого сюжета. Архангелъ представленъ какъ бы объятымъ таинственнымъ трепетомъ, со вздымающимися волосами, онъ указываетъ вверхъ на окруженнаго лучезарнымъ сіяніемъ Отрока, держащаго въ рукахъ крестъ; взоръ Пр. Дѣвы съ тихою покорностью обращенъ на явленіе. На изобр. Посѣщенія, въ высшей степени прелестны, нѣжное и кроткое выраженіе Пр. Дѣвы и тихое добродушное лицо Елисаветы. На картинѣ Рождества свѣтъ исходитъ только отъ фигуры Младенца, (первый, можетъ быть, примѣръ подобнаго освѣщенія въ сѣверномъ искусствѣ), и вся группа облита свѣтлымъ лунымъ сіяніемъ; *) кромѣ этого мастерскаго и эффектное освѣщенія, выраженіе Б. Матери и пяти ангеловъ поднимающихъ пелены, тоже исполнено чрезвычайной пріятности. Но самое привлекательное изображеніе, Бѣгство въ Египетъ. Представлено Святое Семейство проходящее у финиковой пальмы, на которой карабкаются четыре прелестныхъ маленькихъ ангела, пятый, повиснувъ на одномъ изъ крайнихъ сучьевъ надъ осломъ, подаетъ нѣсколько плодовъ Млад. Іисусу прильнувшему къ груди Матери.—На задней сторонѣ напрестольника написаны: въ серединѣ, большое Распятіе по композиціи Дюрера, а по створамъ по двѣ величественныя фигуры святыхъ. На цоколѣ подъ Распятіемъ представлены Б. Матерь и вкладчики этого образа, (отличныя, портретныя лица).

Прочія сохранившіяся произведенія Бальдунга по большой части небольшія картины съ холоднымъ, сухимъ и мѣстами манернымъ колоритомъ и утрированнымъ выраженіемъ, и потому едвали могутъ дать понятіе о художественныхъ способностяхъ этого мастера. Такъ мж. пр. Распятіе и Побіеніе Стефана, въ берл. музеѣ; Геркулесъ и Антей въ Абельскомъ собраніи въ Штуттгартѣ и мн. др. Впрочемъ, двѣ небольшія картины въ базельской публичной галереѣ, представляющія нышныхъ женщинъ, которыхъ хватаютъ скелеты, замѣчательны если не привлекательностью, то замысловатостью концепціи; точно такъ изображеніе «Мудрости на краю пропасти», въ Морицовой часовнѣ въ Нюрнбергѣ; нагая фигура съ легкимъ покрываломъ, помѣч. 1525 г. (двои створъ въ кольмарской библіотекѣ съ изображеніями Искушенія с. Антонія и Посѣщенія Павла Пустынника этимъ святымъ; первое отличается величавою фантастичностью, второе прекраснымъ пейзажемъ.

§ 249. Аугсбургская школа въ это время была раздѣлена между двумя художниками весьма различнаго направленія, младшимъ Буркмайромъ и младшимъ Гольбейномъ.

Гансъ Буркмайръ, сынъ и ученикъ упомянутаго нами уже Оомы Буркмайра изъ Аугсбурга (см. стр. 451), род. въ 1473 ум. въ 1559 г., былъ дружевъ съ Дюреромъ, но не ученикъ его. Художникъ обличающій несомнѣнное вліяніе Дюрерова стиля, но не лишенный своеобразнаго досто-

*) По Вагену въ пр. м. стр. 280 эта группа освѣщена не только свѣтомъ отъ Младенца, но кромѣ того еще лунымъ сіяніемъ.

ничества, хотя фигуры его и не запечатлѣны выраженіемъ святости, ни особенно глубокою серьезности. Ему свойственна нѣкоторая рѣзкость, общая многимъ другимъ художникамъ того времени, а въ нѣкоторыхъ изъ его работъ проглядываетъ сверхъ того еще извѣстная фантастическая черта. Такой способъ пониманія соединенъ у него съ свойственною аугсбургцамъ превосходною техническою обдѣлкою, ихъ гармоническимъ колоритомъ и способомъ оттѣненія, и иногда даже съ весьма тщательнымъ виньированіемъ въ отдѣльности; притомъ моделлировка и чувство свѣтотѣни у него тоже значительно развиты. — Много рѣзныхъ изъ дерева произведеній изготовлены по его рисункамъ.—Самыя лучшія изъ извѣстныхъ картинъ его руки, и въ которыхъ, повидимому не замѣтно еще Дюрерова вліянія, принадлежатъ къ упомянутому нами уже не разъ циклу въ аугсбурск. галереѣ. Это извѣстныя изображенія церквей Латеранской, С. Петра, Санта Кроче и пр., съ легендарными и другими событіями, полными остроумныхъ частностей, хотя безъ надлежащей связи въ композиціи; всѣ написаны между 1501 и 1504 г. Многое положительно напоминаетъ старшаго Гольбейна. Тоже самое надо сказать о богатомъ изобр. въ розовомъ вѣнкѣ 1501 г.—Въ числѣ, побольшей части не особенно важныхъ картинъ Буркмайра въ Мориновой часовнѣ, болѣе отличаются: С. Себастіанъ и какойто императ. стоящіе подъ портикомъ и окруженные ангелами, 1505 г.; потомъ тогоже года, С. Христоферъ съ Млад. Іисусомъ и С. Витъ; наконецъ, самая красивая изъ малыхъ картинъ мастера, 1510 г., Б. Матерь сидящая подъ деревомъ и подающая Мл. Іисусу виноградъ. Отлично скомпоновавшая группа и не лишонная пріятности, хотя и формы Младенца не изящны. Задній планъ картины представляетъ красивый пейзажъ.—Полное благородства изобр. Б. Матери, сѣдящей на тронѣ среди пейзажа, но тоже съ некрасивою фигурою Младенца, принадлежитъ г. Гертелю въ Нюрнбергѣ и помѣч. 1509 г.—Въ числѣ картинъ этого мастера находящихся въ мюнх. пинак., преимущественно одна высокаго достоинства. Это большая картина представляющая Іоанна на островѣ Патмосѣ. На переднемъ планѣ стоятъ три пальмы; среди нихъ Іоаннъ, стоящій на колѣняхъ и въ половину обратившись взоромъ вверхъ на явленіе Б. Матери, и собирающійся писать. Вокругъ него южная растительность и всякаго рода животныя, птицы, зайцы и пр. Цѣлое напоминаетъ Альтдорфера и представляетъ пріятную лѣсную идиллію. — Сверхъ того въ тойже галереѣ есть еще другія картины Буркмайра достойныя вниманія. Въ числѣ ихъ приведемъ въ особенности портретъ дра. Іоанна Гейлера изъ Кейзерсбурга, 1510 г., написанный жестко и строго, но съ полнымъ жизни характеромъ. Въ этомъ же родѣ, жестко и строго, написаны имъ портреты герцога Вильгельма баварскаго и жены его, отличающіеся однако простою но изящною отдѣлкою.—Особенно хорошій портретъ какогото саксонскаго герцога находится въ нюрнбергскомъ замкѣ и слываетъ тамъ работою Ганса Кульмбахскаго. — Въ собраніи Ландаускаго братства, тамъ же, кромѣ Поклоненія пастырей, замѣчательна преимущественно граціозная жанровая картина 1541 г., мать сидящая у окна съ двумя играющими дѣтьми. — Потомъ въ ц. с. Анны въ Аугсбургѣ хранится гробовая доска съ изобр. І. Христа въ предверіи ада, и съ разными фантастическими сценами съ демонами, 1533 г., обличающая уже вліяніе манернаго итальянскаго стиля. Къ

лучшей порѣ этого художника, 1512 г., принадлежатъ два колосс. велич. крыла органа, тамъ же, съ Вознесеніемъ Христа и Взятіемъ на Небо Б. Матери; объ фигуры представлены въ облакахъ и въ спокойно-величественномъ положеніи, тогда какъ стоящіе внизу апостолы обнаруживаютъ сильное волненіе; колоритъ чрезвычайно эффектенъ. По двумъ малымъ крыламъ тогоже органа, Лукою Громбургеромъ, не особенно замѣчательнымъ ученикомъ Буркмайра старшаго, написаны различные предметы относящіеся до музыки.

§ 250. Другой вѣтви аугсбургской школы, семьѣ Гольбейновъ, суждено было произвести на свѣтъ одного изъ первыхъ мастеровъ сѣвернаго искусства, Ганса Гольбейна младшаго,*) художника, въ своемъ родѣ не менѣе значительнаго, чѣмъ были въ свое время Іоаннъ ванъ Эйкъ и Альбрехтъ Дюреръ, и подобно имъ обозначающій одну изъ вершинъ умственнаго развитія того вѣка.

Гольбейна съ самаго начала судьба поставила въ положеніе болѣе выгодное чѣмъ то, въ которомъ находился Дюреръ. Направленіе которое ему суждено было довести до высочайшей ступени совершенства, было уже проложено отцемъ его и онъ только наслѣдовалъ отъ него весьма развитой натурализмъ, полный жизни и красоты, и многостороннюю характеристику и гармоническій колоритъ, тогда какъ Дюреръ лучшіе года свои долженъ былъ употребить на то, чтобы преодолѣть Вольгельмутову манеру. Но и въ другихъ отношеніямъ Гольбейнъ представляетъ совершенную противоположность Дюреру. Основная черта его характера есть, радость объ индивидуальномъ бытіѣ, о проявленіи жизни какъ духовной, такъ и физической; отправляясь съ этой точки, онъ пускается въ самыя возвышенныя художественныя задачи, въ историческія композиціи, полныя живого драматизма, и къ этой же точкѣ онъ возвращается опять въ позднѣйшую пору, довольствуясь почти одностороннею портретной живописью, и посвящая ей все свое внутреннее богатство. Притомъ, стремленіе Гольбейна является довольно знаменательнымъ выраженіемъ его времени; между сѣверными живописцами впервые у него вполнѣ выказывается чисто свѣтское направленіе, въ благороднѣйшемъ смыслѣ слова; въ церковныхъ задачахъ его занимаетъ лишь психологическая и живописная стороны, и споры о вѣрѣ повидимому нисколько не касаются его космополитической увѣренности. Фигуры его, какъ у Шекспира, имѣютъ свою внутреннюю необходимость, совершенно независящую ни отъ какихъ условій. Непосредственнаго стремленія къ идеальной красотѣ

*) Ulr. Hegner. H. H. der jüng. Berlin, 1827. — Waagen, Kstw. & Künstler in Deut. особенно T. II. 269 и сл. — Ежоже Kstw. & Kstl. in Engl. Paris. во мн. м. — Гравюры: Chr. de Mechel: Oeuvre de l. Holbein etc. Basle 1780. — Споръ о томъ, былъ ли Гольбейнъ тоже формовщикомъ, вызвалъ слѣд. соч.: Rumohr, H. H. d. j. etc. Leipzig. 1836. — Противъ этого мнѣнія писалъ Sotzmann, въ Tüb. Kunstbl. 1836. № 30—32, и Rumohr: Auf Veranl. etc. Leipzig. 1836. — Потомъ нѣсколько важныхъ изслѣдованій въ Kunstbl. 1838, № 50—54 (P. Vische въ Базелѣ); 1843, № 15 (прибавл. егоже); ср. также 1843, № 102 и 1846, № 27. — Новѣйшія соч.: A. Woltmann, Holbein etc. Leipzig 1866, весьма подробное и обширное изслѣдованіе, подтверждаемое многими актовыми свѣдѣніями. — Holbein-Album (фотогр.) съ текстомъ А. Вольтманна. Berlin, G. Schauer.

и величію въ нихъ незамѣтно, но тѣмъ разительнѣе выдаются эти качества тамъ, гдѣ ихъ требуетъ предметъ.—При всемъ томъ, произведенія его отмѣчены весьма разнохарактернымъ стилемъ; его раносозрѣвшій, и въ высшей степени подвижный талантъ, поддавался всякаго рода вліяніямъ, пока не выступало опять, съ бо́льшимъ богатствомъ, первоначальное направленіе. — Вышесказанное, въ связи съ недостаткомъ свѣдѣній о жизни этого мастера, значительно затрудняетъ хронологическое распредѣленіе его произведеній.

Гансъ Гольбейнъ младшій родился въ 1495 г., какъ видно по собственноручнымъ его отмѣткамъ напр. на портретѣ написанномъ имъ съ себя въ 1509, когда ему было 14 лѣтъ, и на картинѣ 1512 г. въ аугсб. галереѣ, когда ему было 17 лѣтъ. Подъ вліяніемъ отца, и (даже въ большей еще степени) дяди своего съ материнской стороны, Ганса Буркмайра, онъ успѣлъ отличиться въ искуствѣ еще въ самыя раннія лѣта. Первымъ свидѣтельствомъ тому служатъ картины его альбома изъ котораго взятъ упомянутый сейчасъ собственный его портретъ, въ берл. кабинетѣ гравюръ, (нѣкоторые листы хранятся въ Копенгагенѣ), и содержащій множество характеристическихъ портретовъ извѣстныхъ и отчасти историческихъ лицъ. Стиль старшаго Гольбейна, но съ несравненно лучшимъ рисункомъ, движеніемъ и болѣе сочнымъ колоритомъ тѣла виденъ на изображеніяхъ на створахъ съ напрестольника въ аугсб. галереѣ. По внутреннимъ сторонамъ: Отсѣченіе головы с. Екатерины и Чудо сотворенное с. Ульрихомъ; по внѣшнимъ сторонамъ: Распятіе ап. Петра и с. Анна съ Б. Матерью и Млад. Іисусомъ котораго она учитъ ходить. (На книгѣ с. Анны помѣчены вышеприведенный годъ и число лѣтъ). Семейству фонъ Штеттенъ въ Аугсбургѣ принадлежитъ обѣтная картина, исполненная въ память казненнаго въ 1478 г. бургомистра Швартце: вверху Богъ-Отецъ, влагающій обратно въ ножны наказующій мечъ по ходатайству Спасителя и Б. Матери, внизу колѣнопреклоненные бургомистръ и многочисленные сродники его. Одно изъ самыхъ значительныхъ произв. молодаго мастера, напрестольникъ съ изобр. мучен. смерти. с. Себастіана, и къ которому лишь недавно въ мюнх пинак. присоединили принадлежавшіе къ нему отличные створы съ сев. Варварою и Елисаветою Тюрингенской; по внѣшней сторонѣ представлены Пр. Дѣва на колѣняхъ и Архангелъ благовѣститель. Мученичество с. Себастіана высокая композиція, исполненная драматизма, главное лицо прекрасно написано и полно жизни, прочія фигуры весьма индивидуальны; пейзажъ чрезвычайной ясности.

Сюдаже примыкаютъ двѣ доски въ собраніи каноника Гиршера въ Фрейбургѣ въ Бр., представляющія въ осьми поляхъ, (отдѣльныхъ здѣсь еще другъ отъ друга въ готическомъ вкусѣ золотыми орнаментами), житіе Пр. Дѣвы, и принадлежащія вѣроятно къ произведеніямъ молодости этого мастера. Расположеніе нисколько не отличается торжественностью но очень оживлено, и вѣрная индивидуализація здѣсь уже близка къ совершенству. — 1514 г. помѣченъ портретъ Франца фонъ Таксиса въ Корсгамгаузѣ (въ Англіи). — Изъ Гольбейновыхъ картинъ хранящихся въ базельскомъ публичномъ собраніи, по всей вѣроятности, самая ранняя, большое изобр. Тайной Вечери, на холстѣ, которое прежде приписываемо было его отцу и повидимому, принадлежитъ къ упомянутому выше (стр. 554) ряду картинъ Страстей Господ-

ныхъ. Превосходно представленъ моментъ когда Спаситель опускаетъ руку въ блюдо въ одно время съ Іудою; на заднемъ планѣ Омовеніе ногъ. Характеръ и выраженія обличаютъ уже большое чувство, хотя композиція немного переполнена, и драпировка мѣстами тяжеловата и жостка.

О пребываніи Ганса Гольбейна въ Базелѣ еще въ 1516 г. свидѣтельствуютъ нѣкоторыя работы произведенныя имъ въ этомъ городѣ. (Ему сопутешествовалъ туда не отецъ, какъ прежде полагали, но старшій братъ его Амвросій, вступившій въ слѣдующемъ году въ тамошній цехъ живописцевъ). Сперва приведемъ (наход. въ базельск. музеѣ) расписанную по обѣимъ сторонамъ вывѣску школьнаго учителя: съ одной стороны дѣти, съ другой молодые парни, обучаемые чтенію и письму въ мрачныхъ, старинныхъ комнатахъ; непринужденныя, истыя жанровыя картины, не уступающія, при всей поверхностной обдѣлкѣ произведеніямъ Лукн Лейденскаго; потомъ (тамъ же), самые раніе достовѣрные портреты Гольбейновой работы, бургомистра Мейера базельскаго, съ прозвищемъ «zum Hasen», и его жены, по сиему фону и въ богатой архитектурной обстановкѣ въ стилѣ возрожденія; головы и позы полны характера и достоинства. —(Отличный маленькій погрудный портретъ, принадлежитъ г. Фишеру въ Базелѣ).

Вскорѣ потомъ Гольбейнъ нѣкоторое время повидимому работалъ тоже въ другихъ мѣстахъ. Въ 1517 г. 19-ти лѣтнимъ художникомъ, онъ расписалъ фресками въ Люцернѣ домъ сановника Якова Гартенштейна, отъ этихъ работъ впрочемъ, къ сожалѣнію, не сохранилось ничего кромѣ исчисленія находившихся тамъ предметовъ, знаменательнаго какъ свидѣтельство о завидной свободѣ, какою пользовались въ то время художники. Внутри дома изображены были охотничьи и боевыя сцены, источникъ молодости, потомъ святые-заступники того дома и сцены изъ ихъ житія; снаружи, въ нижнемъ фризовомъ изображеніи, дѣтскіе турниры, потомъ по простѣнкамъ между окнами, извѣстная исторія о трехъ королевскихъ сыновьяхъ состязавшихся въ стрѣльбѣ за тѣло отца; надъ этими изображеніями другой фризъ съ тріумфальнымъ шествіемъ, по Мантенью; наконецъ вверху всего, нѣсколько сценъ изъ древней исторіи.—*) Къ этому же почти времени принадлежатъ вѣроятно тоже двое створъ съ шпрестольника, собранныхъ въ настоящее время, въ университетской часовнѣ фрейбургскаго собора **) съ изобр. Рождества Христова и Поклоненія волхвовъ. Первое мастерски выдержано въ томъ родѣ какъ ночная картина Ганса Бальдунга, такъ что кромѣ свѣта полузакрытой облаками луны, свѣтъ истекаетъ только отъ Младенца лежащаго подъ широкимъ портикомъ и окруженнаго пятью ангелами; Б. Матерь и старый пастухъ завершаютъ эту эффектно освѣщенную группу. Поклоненіе волхвовъ тоже представлено среди богатой архитектуры и съ

*) По обдѣлкѣ головъ Адама и Евы, того же года, въ базельск. публи. галереѣ, составлявшихъ вѣроятно этюды съ натуры, можно приблиз. заключать о стилѣ этихъ изображеній. — На одномъ Снятіи съ Креста изъ Люцерна, доставшемся частнымъ лицу въ Базелѣ, и принадлежавшемъ по всей вѣроятности къ числу лучшихъ произв. молодости этого мастера, въ настоящее время лишь мѣстами видна еще его кисть.

**) Ср. H. Schreiber, das Münster zu Freiburg. 2-ое изд. Текстъ I. стр. 41.

фантастическимъ освѣщеніемъ; въ высшей степени замѣчательна здѣсь фигура спутника эѳіопскаго царя, смотрящаго вверхъ на звѣзду защищая рукою глаза отъ ея блеска. Эти картины отличаются самымъ здравымъ пониманіемъ природы и большимъ разнообразіемъ характера, отъ грубаго до прекраснаго; формы, и въ особенности руки, выработаны съ большою вѣрностью и мягкостью, и отличаются дѣльнымъ выполненіемъ; но также по отношенію къ возвышенности замысла, позднѣйшія работы Гольбейна немногимъ превосходятъ это произведеніе, и еслибы нѣсколько робкая еще, обдѣлка семейства вкладчиковъ, не указывала на относительно раннюю пору, эту картину положительно слѣдовало бы отнести къ періоду полной зрѣлости художника. *) Ее можно считать вершиною аугсбургскаго направленія, отличавшагося всегда нѣсколько жанровымъ отпечаткомъ.—Въ публич. собраніи въ Базелѣ (кромѣ портрета написаннаго Гольбейномъ нѣсколько раньше съ друга своего Швейгера), хранится еще того же 1519 г. портретъ полный жизни Бонифанія Амербаха; этотъ портретъ и Гольпшуеровъ, руки Дюрера, можетъ быть самое лучшее что было произведено вообще чисто нѣмецкимъ направленіемъ. Тѣмъ же 1519 годомъ помѣчено одно изобр. Обрученіе с. Екатерины принадлежащее королевск. дому въ Лисабонѣ. Таинственное дѣйствіе совершается передъ «источникомъ молодости», среди великолѣпной архитектурной обстановки въ стилѣ возрожденія и въ присутствіи, кромѣ с. Іосифа и с. Анны, многочисленныхъ угодницъ и ангеловъ играющихъ на музык. инструментахъ.

Немного позже вѣроятно былъ расписанъ домъ въ Базелѣ «zum Tanz», который еще можно было видѣть около половины прошлаго столѣтія, но извѣстный теперь только по копіи съ наружнаго его плана, (и нѣкоторымъ собственноручнымъ эскизамъ художника) въ базельск. музеѣ. Фризъ, съ изображеніями крестьянской пляски, статуй боговъ, разныхъ архитектоническихъ украшеній, Курція на конѣ и пр. представляетъ въ высшей степени своеобразное цѣлое.

Въ 1521 г. Гольбейнъ украсилъ стѣны нѣсколькихъ покоевъ въ базельской ратушѣ фресками, отъ которыхъ, къ сожалѣнію, лишь небольшіе фрагменты спасены и сохраняются въ публ. галереѣ; объ остальномъ можно судить по немногимъ старымъ эскизамъ и новѣйшимъ акварельнымъ копіямъ, тамъ же. Согласно съ духомъ XVI вѣка, здѣсь уже не изображены судьи праведные съ Мадонною въ славѣ, но представлены примѣры республиканской доблести и безпристрастія изъ классической древности, напр. сцена со старикомъ Зелевкомъ лишающимъ себя глаза, самоубійство Харонда, и Маркъ Курій Дентатъ съ сабинскими послами. Отъ послѣдней группы уцѣлѣли еще головы по грудь съ фигуръ трехъ пословъ. По чрезвычайно обдуманному, энергическому и вмѣстѣ съ тѣмъ выработанному характеру этого неболь-

*) Кромѣ причины по которой авторъ это произв. относитъ къ ранней порѣ художника. 1518—20, можно еще указать на значительную разность съ изображеніемъ Страстей и другими позднѣйшими произведеніями, и потомъ на нѣкоторое сходство въ способѣ распредѣленія свѣта и пониманія формъ съ послѣдними работами, Гольбейна старшаго. Фонъ Бломб.

шаго фрагмента, можно судить о томъ совершенствѣ какого достигъ уже тогда Гольбейнъ въ исторической живописи, и какое высокое мѣсто онъ могъ бы занимать, еслибы ему выпало на долю побольше заказъ подобнаго рода. (По изслѣдованіямъ г. Гёфслера въ Базелѣ достовѣрно, что Гольбейнъ, по возвращеніи въ первый разъ изъ Англіи, съ 1529 по 31 г. жилъ въ Базелѣ, и преимущественно занимался оконченіемъ начатыхъ въ 1521 и прерванныхъ въ 1523 г. работъ въ ратушѣ). — Сюда же вѣроятно надо включить расписанныя въ одинъ шагъ крыла органа базельскаго собора, (находящіяся въ настоящее время въ публ. галереѣ) и содержащія изображенія въ колоссальную величину святыхъ-заступниковъ собора, Б. Матери съ маленькими ангелами, и видъ этого храма; всѣ предметы написаны бойко, натурально и широкою, мастерскою кистью.

§ 251. Начиная съ этого времени въ произведеніяхъ Гольбейна мѣстами выдается вліяніе итальянскаго способа изображенія, и если оно выказывалось еще раньше, то это можно объяснить тѣмъ, что художникъ имѣлъ передъ глазами гравюры Мантеньевой школы. Относительно позднѣйшаго времени, новидимому нужно допустить хотя кратковременное, пребываніе Гольбейна на югѣ, покрайней мѣрѣ въ верхней Италіи, потому что работы его за этотъ именно періодъ очевидно напоминаютъ Леонарда-да-Винчи.

Сказанное сейчасъ относится преимущественно къ изображенію въ колоссальную величину *Умершаго Христа* помѣч. 1521 г. въ базельск. публ. галереѣ, и представляющему, не лишенное благородства тѣло человѣка умершаго насильственною смертью, *) блѣдное, съ зеленоватыми тонами, отчасти посинѣлое; словомъ, изображеніе ужасающей правды, мастерски исполненное и обличающее необыкновенное художественное пониманіе, достойное всякаго удивленія въ такомъ молодомъ еще художникѣ. Рисунокъ вполнѣ правилекъ, даже въ ракурсахъ ногъ напр.; моделировка, мж. пр. на полуосвѣщенныхъ частяхъ, въ высшей степени закончена и нисколько не жестка.

Если эта картина собственно по выполненію своему новидимому напоминаетъ Леонардовы образцы, то другая его картина, *Тайная Вечеря*, (тамъ же) по замыслу отчасти явно обличаетъ вліяніе Леонардова изображенія этого предмета въ Миланѣ. Въ этомъ нельзя сомнѣваться, судя по симметрическому рисунку, хотя расположеніе въ сущности другое, и по гораздо меньшей индивидуальности, и отчасти даже идеальному характеру головъ, и извѣстной общей равномѣрности въ обдѣлкѣ, особенно въ фигурѣ Спасителя. Голова Іуды носитъ вполнѣ еврейскій типъ, и замечательна отвратительно площадными выраженіемъ.

Знаменитое изображеніе *Страстей* (1520—1525?) въ той же галереѣ, отличается опять совершенно иною обдѣлкою. Относительно времени когда возникла эта картина, существуютъ самыя различныя предположенія.**) Но

*) Судя по преданію, какого-то взятаго Еврея.

**) Нѣкоторые сомнѣваются даже въ подлинности этого произведенія. Руморъ мж. пр. полагаетъ что надъ этой картиною трудилась всѣ Гольбейны; но напрасно, потому что, даже въ тѣхъ частяхъ, въ которыхъ замѣтна наибольшая разность стиля (напр. въ Положеніи въ Гробъ), всегда преобладаютъ пріемы одной и той же руки. — Литогр. снимки съ

близкой сродственности ея съ картиною легенды с. Павла въ аугсб. галереѣ, написанной Гольбейномъ старшимъ (см. стр. 553), нѣкоторые относятъ это произв. къ сравнительно ранней порѣ мастера, основываясь притомъ преимущественно на излишнее переполненіе нѣкоторыхъ частей композиціи, въ которыхъ художникъ какъ будто не зналъ, какъ бы скучивать побольше мотивовъ; потомъ указываютъ и на манерно утрированныя положенія въ изображеніи Бичеванія, напоминающія еще Гольбейна старшаго, и на погрѣшности противъ рисунка, наконецъ, на черезчуръ старательное и великолѣпно-миніатюрное исполненіе. Съ другой стороны, въ этомъ произведеніи такая бездна мыслей, и все такъ психологически подумано, и мѣстами проникнуто такимъ чистымъ, высокимъ драматизмомъ, что едвали его можно отнести къ двадцатымъ годамъ художника; *) противъ этого притомъ и говоритъ очевидное италіянское вліяніе, указывающее столькоже на римскую, сколько и на миланскую школы, и подходящее приблизительное къ стилю Гауденція Феррари. Цѣлое носитъ характеръ усиливаго вниканія въ частности, какъ будто желаніе художника было, представить въ этомъ изображеніи вполнѣ завершенное и выработанное произведеніе; этимъ лучше всего можно объяснить ту робкость, принужденность и намѣренность, которыми это произведеніе отличается, какъ отъ первыхъ, такъ и отъ позднѣйшихъ работъ этого мастера. — Оно состоитъ изъ осьми небольшихъ изображеній, неудобныхъ высокихъ размѣровъ, и соединенныхъ по четыре другъ надъ другомъ въ одной рамкѣ; сюжетъ, Страсти Христовы, отъ Елеонской горы до Положенія въ Гробъ. Въ отношеніи къ высокому и торжественному пониманію предмета, Гольбейна здѣсь далеко нельзя сравнить съ Дюреромъ; его главнымъ образомъ занимаетъ лишь психологическая и живописная стороны задачи. Его фигура Христа на Елеонской горѣ не отличается особеннымъ достоинствомъ, но она проникнута выраженіемъ глубочайшей скорби и весьма рельефно выдается, благодаря эффектному свѣту отъ явленія ангела. Ночная сцена предательства, и допросъ у Каіафы при свѣтѣ факеловъ, чрезвычайно замѣчательна и болѣе живописна. Сцена Бичеванія и Поруганія напротивъ, производитъ непріятное впечатлѣніе демонски-карикатурнымъ характеромъ истязателей, которому недостаетъ для соотвѣтствія выраженія великаго терпѣнія въ фигурѣ божественнаго Страдальца. Несеніе Креста, богато отдѣльными красотами и отличается прекраснымъ пейзажемъ но слишкомъ переполнено; этотъ недостатокъ удачно избѣгнутъ въ превосходной композиціи Распятія, одной изъ самыхъ законченныхъ и богатыхъ картинъ. Самое высокое и глубоко-потрясающее изображеніе, Положеніе въ Гробъ, сходно по главному мотиву съ Рафаэлевой композиціею во дворцѣ Боргезе; выраженіе глубокой печали на лицахъ всѣхъ присутствующихъ соединено съ благородной покорностью; В. Матерь не представлена падающею безъ чувствъ, но часть лица Ея закрыта покрываломъ.

Послѣ упомянутаго сейчасъ произведенія по хронологическому порядку

размѣрахъ оригинала, подъ названіемъ: „Auswahl der Werke H. Hs. des Jüng. etc. T. I. Basel, Birman & Sohne.

*) Какъ предлагаетъ Waagen, Deutschl. II. стр. 211.

слѣдуютъ, можетъ быть, изображенія двухъ очаровательныхъ женскихъ полуфигуръ въ богатомъ костюмѣ, въ тойже галереѣ; одна изъ нихъ, (№ 34) помѣчена: «Lais corinthiaca 1526»; возлѣ другой (№ 34.) маленькій амуръ. Первая съ нѣкоторою досадою указываетъ на лежащія передъ ней золотыя монеты; другая, лицомъ менѣе красива, и съ граціозно-лукавымъ видомъ смотритъ на зрителя. Если обѣ фигуры, какъ полагаютъ, портреты одной и тойже извѣстной дамы (изъ семьи фонъ Оффенбургъ), тѣмъ не менѣе по концепціи обѣ головы напоминаютъ острый овалъ и лукавую улыбку свойственныя Леонардовымъ женскимъ головамъ, и кромѣ того, съ его манерою сходствуютъ колоритъ тѣла, способъ моделлировки и изящно законченныя руки. Красивые костюмы въ модѣ тогдашняго времени, блещутъ красками, такъ что, принимая во вниманіе изящный вкусъ и красоту всего остальнаго, обѣ эти картины смѣло можно назвать единственными произведеніями свѣтскаго искусства.

Этотъ же типъ головъ мы встрѣчаемъ, хотя въ менѣе чувственно-красивыхъ формахъ, но зато съ болѣе благороднымъ и задушевнымъ характеромъ, въ изображеніи Гольбейновой Мадонны въ дрезденской галереѣ. Царица небесная представлена здѣсь стоящею въ нишѣ и держащею на рукахъ Млад. Іисуса; по обѣимъ сторонамъ коленопреклоненное семейство базельскаго бургомистра Якова Мейера. Въ этихъ живыхъ фигурахъ, съ необыкновенной естественной правдою сливаются выраженіе глубокой сосредоточенности и молитвеннаго настроенія духа. Пр., Дѣва какъ-бы дѣйственно сообщаетъ окружающимъ Ея лицамъ спокойствіе и душевный миръ которыми проникнуты все Ея существо, и дѣтски-невинная фигура Младенца. Въ этомъ непосредственномъ соединеніи божественнаго съ человѣческимъ, въ этомъ обоюдномъ согласіи, лежитъ какая-то благоговѣйная, чистая строгость, которой лишены многія, болѣе эффектныя изображенія Мадонны въ Славѣ. — Но можетъ быть что этотъ экземпляръ только позднѣйшее, хотя и собственноручное повтореніе съ другой картины, (принадлежавшей прежде принцу Вильгельму прусскому, брату покойнаго короля Фридриха Вильгельма III), и въ настоящее время составляющей собственность дармштатскихъ принцессы. На дрезд. изображеніи колоритъ тѣла въ особенности полнѣе и рѣшительнѣе, обдѣлка ровнѣе, выраженіе Мадонны запечатлѣно болѣе величественнымъ и достойнымъ характеромъ; потомъ, какъ на упомянутыхъ выше и многихъ другихъ картинахъ, слѣдующихъ по времени за этимъ произведеніемъ, такъ тоже здѣсь, помѣщены различныя золотыя украшенія. *)

§ 252. Въ 1526 г. приблизительно около того времени когда была написана эта картина, Гольбейнъ отправился въ Англію, вѣроятно вслѣдствіе уменьшившихся при началѣ реформаціи художественныхъ заказовъ, и уже до самой своей смерти (1554) лишь нарѣдка выѣзжалъ изъ этой страны. Дорогою онъ познакомился какъ говорятъ, съ Кверитиномъ Массисомъ и также съ Лу-

*) Подробности см. въ Kunstbl. 1845, № 8. Судя по этому, берлинскій (дармштатскій) экземпляръ писанъ около 1526 г., а дрезденскій нѣсколько лѣтъ позднѣе. Относительно извѣстнаго предположенія Шлегеля, что дитя котораго держитъ на рукахъ Мадонна, есть больное (или умершее) дитя бургомистра, то мы не считаемъ этотъ вопросъ окончательно рѣшеннымъ, несмотря на высокій авторитетъ противниковъ этого мнѣнія. — Фонъ Бломъ.

кою Лейденскомъ. Плодомъ этого путешествія былъ мж. пр. портретъ знаменитаго Петра Эгидія, 1526, писанный безъ сомнѣнія въ Антверпенѣ, теперь въ Лонгфордкастлѣ. Мы включаемъ сюда еще нѣсколько произведеній, относящихся отчасти къ пребыванію Гольбейна на материкѣ (въ 1529, 1532, 1538 гг.), отчасти и такія, время происхожденія которыхъ трудно опредѣлить.

Первое мѣсто безспорно принадлежитъ поясному портрету въ натуральную величину, его жены и обоихъ дѣтей, въ публ. галереѣ въ Базелѣ, (1529 г?) Непривлекательное женское существо съ красными глазами, некрасивая дѣвочка и хилый мальчикъ но съ умнымъ лицомъ, составляютъ здѣсь на темномъ фонѣ такую картину, какихъ немного въ сѣверномъ искусствѣ. Необыкновенная простота и естественность, и отсутствіе всякой изысканности, въ связи съ широкой и свободной обѣлкою, и замѣчательной ясностью колорита тѣла, производятъ здѣсь такой эффектъ, какого по большой части лишены портреты нашего времени. — Портретъ въ профиль Эразма, пишущаго у стола, тамъ же, чрезвычайно тонко и остроумно задуманъ, но холоднѣе въ тонѣ, и можетъ быть нѣсколько залощенъ. *) — Портретъ типографщика Іоанна Фробена, тамъ же, и другой экземпляръ въ Гамптонкортѣ, хотя отмѣчены Гольбейновою мастерскою концепціею, но можетъ быть тотъ и другой лишь одновременныя копіи съ неизвѣстнаго, потерянаго оригинала **). — Относительно осьми портретовъ носящихъ имя младшаго Гольбейна, въ мюнх. пинак., мы ничего не можемъ сказать; по всей вѣроятности ихъ надо отнести къ 1517 по 1529 г. Въ вѣнск. Бельведерѣ есть тоже нѣсколько портретовъ его руки. Портретъ неизвѣстнаго мужчины въ мѣховой одеждѣ и съ четками, въ поммерсф. галереѣ, соотвѣтствуетъ произведеніямъ Гольбейна, приблиз. 1529 г.; къ этому же времени относится вѣроятно тоже великолѣпный портретъ Георга фонъ Фрундсбергъ (умерш. въ 1528 г.) написанный послѣ его смерти, и по этому нѣсколько идеализированный; (теперь въ берл. музеѣ).

Кромѣ того въ публ. галереѣ въ Базелѣ хранится цѣлая коллекція драгоцѣнныхъ, собственноручныхъ его рисунковъ различнаго рода, отчасти этюды къ той или другой картины, отчасти бойкіе и энергическіе эскизы для стеклощенныхъ работъ, или самостоятельные наброски и пр. Большою славою пользуются рисунки на поляхъ къ Эразмовой «Похвалѣ глупости»; остроумныя шутки, намеки на тогдашнее время, и жанровыя фигуры, исполненные твердою рукою перомъ. Собственный портретъ художника, нарисованный чернымъ карандашемъ, не представляетъ собою такого энергическаго лица какъ Дюреровъ портретъ, но мужа веселаго, статнаго, съ весьма тон-

*) Замѣчательнѣйшіе портреты Эразма работы Гольбейна, можно распредѣлить въ слѣдующемъ хронол. порядкѣ: 1) портретъ 1523 г. въ Лонгфордкастлѣ; 2) Луврскій, прибл. 1525 г. 3) упомянутый сейчасъ въ Базелѣ, прибл. 1526 г. 4) портретъ въ Гемптонкортѣ; не трехъ послѣднихъ Эразмъ представленъ пишущимъ 5) портретъ въ неапол. студіяхъ; если это подлинное произв., то во всякомъ случаѣ оно принадлежитъ къ позднѣйшему времени.

**) Waagen въ пр. м. стр. 279.

кимъ и умнымъ выраженіемъ лица *). Сюдаже надо прибавить драгоцѣнный рядъ эскизовъ со сценами Страстей, составляющихъ нашимъ легкостью своею замѣчательную противоположность исполненнымъ красками Страстямъ. Но все величіе Гольбейна по части историч. живописи, выказывается въ одномъ изъ его эскизовъ, представляющемъ побоище пѣхотинцевъ; моментъ этотъ выдержанъ превосходно и переданъ съ потрясающей правдою. Нѣсколько чрезвычайно вѣрныхъ природѣ этюдовъ съ овецъ и летучихъ мышей, съ другой стороны, показываютъ что великій мастеръ не пренебрегалъ ни одною областью видимаго міра.

Многочисленныя другія произведенія въ Базелѣ и окрестностяхъ этого города, по всей вѣроятности погибли во время иконоборства въ 1529 г. Итальянскій путешественникъ въ 1546 г. засталъ еще роспись везді на фасадахъ домовъ, — «конечно», — прибавляетъ онъ — «не съ ультрамариномъ, и не руки Рафаэля Урбинскаго, ни Тиціановой и пр.»; но весьма возможно что тамъ находились работы и Гольбейна. Въ числѣ фрескъ на ратушѣ, изображенія военной игры дѣтей на фасадѣ, и уцѣлѣвшая часть росписи на стѣнѣ (слѣва) во дворѣ, носятъ покрайней мѣрѣ Гольбейновскій характеръ.

Наконецъ, надо упомянуть политипажныя работы этого мастера, исполненныя отчасти какъ достовѣрно извѣстно, отчасти какъ полагаютъ, до его переселенія въ Англію. Весьма возможно что кое-что вырѣзано было по дереву имъ самимъ, но доказано, что главныя произведенія въ этомъ родѣ вырѣзаны по дереву другими художниками по его рисункамъ, а самыя лучшія изъ нихъ Гансомъ Лютцельбургомъ **). — То были рисунки къ ветхому завѣту, три алфавита разной величины, отдѣльныя фигуры и украшенія заглавныхъ буквъ, и—знаменитая Пляска смерти на 40 слишкомъ листахъ, которая, начиная съ 1538 г. много разъ была вновь отпечатываемая въ Лионѣ и также скопирована ***).

Еще въ древнѣйшихъ изобр. Пляски смерти основную мысль составляло символическое сочетаніе суетности всего земнаго, и равенства передъ смертью †). На базельскомъ изобр. въ монастырѣ проповѣдниковъ, каждый представитель особаго сословія однообразно изображенъ пляшущимъ съ своимъ скелетомъ, безъвсякой обстановки и заднаго фона. Гольбейнъ, держась этойже мысли развиваетъ ее глубже, остроумнѣе, съ большею желчью и безпощадностью; вмѣсто постоянно повторяющихся движеній пляшущихъ,

*) Навряд ли его портретъ, старообразное, широкое и угрюмое лицо во флорентинскихъ Уффиціяхъ, носящее положительно невѣрное имя I. Holpeinus и пр. съ отмѣткою 45 лѣтъ.

**) Въ особенности см. прив. статью Sotzmann и P. Vischer, посѣдняго въ Kunstbl. 1838. № 50 и сл. въ противность мнѣнію Румора.

***) Les simulachres et historiees faces etc. A. Lyon. — изданные недавно въ точныхъ снимкахъ, проф. Schlotthauer.

†) Мы оставляемъ въ сторонѣ многочисленные портреты того времени, на которыхъ помѣщены скелеты возлѣ изображенныхъ лицъ. Все это были явленія свойственныя тогдашнему полному жизни времени, на ряду съ хожденіемъ на молитву, заклинаніемъ противъ внезапной смерти, почитаніемъ с. Христофора, и многочисленными примѣрами добровольнаго и самаго строгаго покаянія.

въ его изображеніяхъ Смерть нечаянно настигаетъ каждое отдѣльное сословіе среди его житейскихъ отношеній и обиходной обстановки, и увѣшанный ключьями мяса скелетъ, (отличавшійся еще на прежнихъ изображеніяхъ пляскомъ смерти пропическою чертою), здѣсь вполнѣ уже становится коварнымъ демономъ, растроивающимъ съ злобной радостью занятія и должности каждой изъ своихъ жертвъ. Папу скелетъ хватаетъ сзади, въ то время какъ онъ вѣнчаетъ на царство короля; императору, сидящему на тронѣ среди придворныхъ и челобитчиковъ, онъ вдавливаетъ корону въ голову; сидящему за роскошнымъ столомъ королю, онъ подноситъ отраву; императрицѣ, выступающей съ гордостью среди молчаливо взпрающихъ на нее женщинъ, онъ съ учтивостью свѣтскаго человѣка указываетъ на отверстую могилу; къ королевѣ онъ приближается переодѣтый шутомъ; вылѣзающему съ соколичими, пышному прелату, онъ указываетъ часъ; у неправеднаго судьи онъ вынимаетъ изъ рукъ судейскій жезлъ; священнику идущему съ дарами, онъ сопутствуетъ въ качествѣ причетника, съ фонаремъ и колокольчикомъ; къ монахинѣ собирающейся молиться, но обращенной назадъ къ играющему на лютнѣ возлюбленному своему, онъ подкрадывается тайкомъ чтобъ загасить свѣчу которая теплится передъ образомъ; у ростовщика онъ уноситъ деньги, сталобыть и душу; взлѣзая на корабль, качаемый бурею, онъ его тянетъ въ бездну; дворянину онъ объ голову разбиваетъ гербовой его щитъ; убирающейся невѣстѣ, онъ сзади надѣваетъ на шею ожерелье изъ костей; разбойника нападающаго на торговку, онъ сзади душитъ и пр. На одной изъ позднѣйшихъ картинъ представленъ сидящій на кучѣ навоза несчастный калѣка мимо котораго всѣ проходятъ безъ сострадапія, этого и смерть не трогаетъ.—Здѣсь съ умысломъ художникомъ обойдено всякое нравственное просвѣтленіе послѣднихъ минутъ, всякое возвеличеніе неизбѣжнаго рока, и два три прибавленные листа съ изображеніями Воскресенія и пр. въ этомъ отношеніи не представляютъ достаточной замѣны. Но какое глубокое пониманіе жизни, какой свободный взглядъ на явленія земнаго міра, заключаются въ этомъ отважномъ юморѣ, въ этой сокрушающей ироніи! А между тѣмъ, художнику едвали тогда было много больше двадцати лѣтъ *)! Въ этихъ маленькихъ листахъ мастерски собранъ цѣлый міръ мыслей и намековъ.

§ 253. Пребываніе Гольбейна въ Англіи составляетъ второй и менѣе замѣчательный періодъ въ его жизни. До того времени каждое произведеніе его ознаменовывало собою вступленіе художника въ новую область, и новый успѣхъ въ искусствѣ; всѣ высшія стороны, покрайней мѣрѣ въ исторической живописи, ему были доступны, и многія уже достигнуты. Едвали какой-нибудь другой живописецъ въ эту великую эпоху обладалъ такимъ многостороннимъ и глубокимъ пониманіемъ жизни, и если, ни идеальное величіе италіянцевъ, ни строгій стиль Дюрера не были его стихіею, то съ избыткомъ наєъ вознаграждаютъ богатство и сила его характеристики, избѣгающей все

*) Руморъ относитъ начало этой работы къ 1518 г., но всей вѣроятности она была окончена за долго до выхода въ свѣтъ политипажа съ нея, во всякомъ случаѣ до переселенія художника въ Англію.—Waagen въ пр. м. II. стр. 294, исчисляетъ мотивы напоминающіе древнѣйшую Пляску смерти въ монастырѣ проповѣдниковъ.

рѣзкое и площадное, или подчиняющей ихъ высшимъ художественнымъ законамъ. Гольбейнъ на ряду съ Дюреромъ, сталъ теперь величайшимъ изъ нѣмецкихъ, и вообще сѣверныхъ живописцевъ. — Знаменательно по тому времени и по отношенію къ Гольбейну, что послѣдній (съ 1526 г.) въ качествѣ придворнаго живописца *), ужился при обагренномъ кровью дворѣ Генриха VIII. Можно бы думать, что природной склонности его вполнѣ соотвѣтствовало изображать одиночныя человѣческія фигуры, тогда какъ эта эпоха умственнаго броженія, и отдѣльныхъ, выдавшихся личностей, преимущественно требовала отъ искусства отдѣльныя характерныя изображенія. Немногія историческія картины Гольбейна за этотъ періодъ къ томуже и погибли, напр. Торжество богатства и бѣдности, въ ганзейскомъ домѣ въ Лондонѣ, выполненіе которыхъ Цуккеро въ 1574 г. находилъ достойнымъ Рафаэля. Судя по эскизамъ то были аллегорическія изобр. нѣсколько вялаго характера. Кромѣ того надо назвать остроумное изобр. Блуднаго сына въ развратномъ обществѣ; теперь въ Ливерпульской галереѣ; и какъ рѣдкость, поясную нагую фигуру, отличающуюся строго-натуралистическою выдержкою, у г. Майльса въ Лейткортѣ (близъ Бристоля).

Въ Англіи Гольбейнъ нашелъ не совсѣмъ безопасныхъ для себя соперниковъ,—не въ туземныхъ, не очень значительныхъ художникахъ, но въ лицѣ безчисленныхъ переселившихся туда нидерландскихъ живописцевъ (число коихъ будто бы доходило до 15,000!), противъ которыхъ онъ однако устоялъ, благодоря отчасти покровительству канцлера Мора, отчасти, или даже преимущественно, собственному величію. — Портреты писанные имъ въ это время носятъ даже нѣкоторый отпечатокъ нидерландскаго вліянія, если такимъ можно считать, постепенный переходъ отъ прежняго коричневатаго тона, въ болѣе холодный сѣроватый. Но главную разность составляютъ, болѣе широкая и не кабинетная уже обдѣлка, и часто повторяющіеся натуральной величины размѣры фигуръ и бо́льшая свобода, которой мѣстами принесена въ жертву тщательная законченность частностей. Всѣми этими качествами, за исключеніемъ упомянутаго сей часъ недостатка, отмѣченъ уже безподобный семейный портретъ (приблиз. 1529 г.) въ базельск. публичн. галереѣ.

Сперва назовемъ два церемоніальныя изображенія съ фигурами въ натуральную величину. Одно въ Барберсголлѣ въ Лондонѣ представляетъ Генриха VIII (еще довольно молодымъ), вручающимъ сидя льготную грамоту восемнадцати колѣнопреклоненнымъ по обѣимъ сторонамъ его членамъ цирюльно-фельшерскаго цеха. Король гордо и равнодушно смотритъ прямо; всѣ головы запечатлѣны чрезвычайной естественной правдою. Цѣлое со всѣми частностями закончено съ величайшей тщательностію, но очень повреждено. Тоже самое надо сказать и о другой гораздо позднѣйшей картинѣ въ Брайдвельскомъ госпиталѣ въ Лондонѣ, въ которой изображенъ король Эдвардъ VI на тронѣ вручающимъ лорду-мэру, въ присутствіи шерифовъ и королевской свиты, грамоту на учрежденіе названнаго госпиталя.

---

*) Отчасти тоже въ качествѣ архитектора. Въ Вильтонгаузѣ, лѣтнемъ мѣстопребываніи графа Пемброка, существуетъ еще построенная Гольбейномъ зала.

Изъ прочихъ Гольбейновыхъ портретовъ мы назовемъ лишь самые важные и въ томъ порядкѣ, которому они наиболѣе соотвѣтствуютъ по времени и развитію стиля. — Въ Вильтонгаузѣ (помѣстьѣ графа Пемброка), портретъ старика Мора, отца канцлера, отличающійся необыкновенной жизненной правдою и въ особенности превосходно отдѣланными руками, (1526?) — Въ Луврѣ, портретъ канцлера Мора, съ золотою цѣпью, (1526). — Въ дрезд. гал., портретъ англійскаго золотыхъ-дѣлъ-мастера Моретта, *) умное, скрытное лицо старика; считавшійся прежде работою Леорнарда да Винчи. — Въ Гемтонкортѣ, портретъ лорда Гильфорда, довольно безхарактерная голова, съ тяжеловатымъ тономъ но впрочемъ мастерски написанная, помѣч. 1527. — Въ Луврѣ, два портрета 1528 г. архіепископа Варгэма кентерберійскаго и придворнаго астронома Генриха VIII, Николая Кратцера изъ Мюнхена; первый нѣсколько поверхностой отдѣлки особенно въ рукахъ, послѣдній болѣе дѣльнаго исполненія, тотъ и другой чрезвычайно натуральны. — Во флорентинскихъ Уффиціяхъ, портретъ Ричарда Саутвелля, того же года, могущій служить замѣчательнымъ примѣромъ чрезвычайно разнообразнаго исполненія нѣкоторыхъ изъ Гольбейновыхъ работъ; это одинъ изъ самыхъ тщательно отдѣланныхъ, необыкновенно мягко и съ высокимъ пониманіемъ натуры написанныхъ портретовъ, въ которомъ съ неподражаемымъ мастерствомъ переданы юношественно аристократическій характеръ головы и прекрасный костюмъ. — Къ 1529 г. принадлежитъ вѣроятно тоже, кромѣ названныхъ уже и написанныхъ Гольбейномъ на материкѣ картинъ, портретъ королевскаго казначея сэра Брайэнъ Текъ въ Коршемгаузѣ (помѣстьѣ семейства Метвенъ), чрезвычайно тонкой выработки и съ оттѣнкомъ меланхолическаго выраженія, но оченъ залощенный. — Портретъ молодаго человѣка помѣч. 1529 г. въ мюнх. пинак. — Въ Лонгфордкастлѣ одна изъ главныхъ его картинъ, (1530 г.), портретъ двухъ мужщинъ въ ростъ и натуральную величину, и притомъ чрезвычайной тонкости отдѣлки во всѣхъ частяхъ. — Тамъ же портретъ Лютера, отличающійся извѣстною величавостью концепціи и рисунка, несвойственными вообще произведеніямъ Гольбейна. — Въ Варвиккастлѣ портретъ по колѣно Генриха VIII въ натуральную величину, (прибл. 1530 г.), въ великолѣпной одеждѣ со многими золотыми украшеніями, исполненными съ поразительною правдою. **) Повидимому къ тому же времени принадлежатъ два другіе портрета, слывущіе тоже портретами этого короля; одинъ изъ нихъ въ Борлейгаузѣ, другой, отличающійся миніатюрною законченностью, въ Альторпѣ у лорда Спенсера; потомъ, мужской портретъ въ Девонширгаузѣ въ Лондонѣ. — Въ Виндзорѣ есть портретъ 1532 г. нѣмецкаго купца, держащаго въ рукѣ листъ съ надписью: «Stahlhof», именемъ, вѣроятно не принадлежащимъ изображенному лицу, но обозначающимъ лондонскій домъ нѣмецкой ганзы. — Въ берл. музеѣ портретъ купца Гизена изъ Базеля, стоящаго у стола покрытаго ко-

---

*) Ср. статью v. Quandt, Kunstbl. 1846. № 9, съ воспроизведеніемъ Голларской гравюры, доказывающей подлинное имя изображеннаго лица и самого художника. Квандтъ по тону колорита ставитъ эту картину вслѣдъ за портретомъ Мора въ Луврѣ.

**) Ван'Мандеръ видѣлъ въ Вайтголлѣ портретъ Генриха VIII руки Гольбейна,— „до такой степени живой, что на всякаго наводилъ страхъ.“

вромъ и готовящимся запечатать письмо; благородное, задумчивое выраженіе лица, драпировка и окружающіе его предметы прекрасно закончены. — Весьма схожъ съ предъидущимъ портретъ молодаго нѣмца, 1533 г. въ Виндзорѣ. — У лорда Норментона въ Лондонѣ находится женскій портретъ, можетъ быть Джены Грей, такой высокой концепціи и исполненный съ такимъ мастерствомъ и тонкостью, какъ немногія произведенія этого мастера. — Въ Ливерпульской галереѣ, портретъ знатной дамы, также позднѣйшей поры полнаго развитія художника, отличающійся въ особенности чрезвычайно изящными руками. — Въ Луврѣ, портретъ Анны Клевской, 1540 г. — Въ Борлейгаузѣ, порт. короля Эдварда VI молодымъ мальчикомъ, прибл, 1544 г. — Безчисленные другіе портреты въ англійскихъ галереяхъ носятъ тоже имя Гольбейна, и отчасти вѣроятно подлинныя его работы, но по значительному большинству, либо копіи, либо оригинальныя произведенія нидерландскихъ и другихъ художниковъ, пріобрѣтенныя можетъ быть даже въ новѣйшее время на материкѣ.

Въ заключеніе укажемъ еще на 89 изданныхъ Чемберленомъ факзимиле съ эскизовъ Гольбейна, находящихся теперь въ британскомъ музеѣ, и *) состоящихъ всѣ изъ портретовъ придворныхъ и знаменитыхъ людей; мж. пр. женъ короля въ послѣдовательномъ порядкѣ. И въ этихъ вещахъ, и даже въ самыхъ бѣглыхъ наброскахъ видны все величіе и вся оригинальность Гольбейна. Кромѣ историческаго значенія, эти эскизы на всегда останутся образцами свободной, высокой и чрезвычайно характеристической концепціи.

Гольбейнъ пережилъ Генриха VIII, Эдварда VI, и краткое между-царствіе Джены Грей, и въ первомъ году католической королевы Маріи, умеръ въ Лондонѣ отъ чумы въ 1543 г. (но не въ 1554, какъ теперь достовѣрно доказано, по найденному духовному его завѣщанію съ судейскимъ при немъ исполнительнымъ актомъ). — Тяжкою потерею для нѣмецкаго искусства должно считать, что Гольбейнъ всю послѣднюю половину своей жизни провелъ за границею.

Не видно чтобы въ Базелѣ Гольбейнъ образовалъ около себя школу. Изъ его братьевъ, Бруно какъ живописецъ совершенно неизвѣстенъ, а упомянутый нами уже Амвросій былъ посредственный художникъ и держался прежняго направленія брата своего Ганса. Съ правдоподобностью ему приписываютъ мужской портретъ въ вѣнскомъ Бельведерѣ и портреты двухъ мальчиковъ въ базельск. публ. галереѣ. — Гансъ Асперъ, работы котораго въ цюрихской библіотекѣ, (въ такъ называемой Вассеркирхе), дѣльные портреты Цвингли и его жены; повидимому художникъ образовавшійся скорѣе по работамъ, нежели по наставленіямъ Гольбейна; Христофъ Амбергеръ, родомъ изъ Нюрнберга (1490—1563), кажется не послѣдовалъ за Гольбейновой семьею въ Базель, и можетъ считаться ученикомъ скорѣе старшаго, нежели младшаго Гольбейна. Онъ былъ особенно извѣстенъ какъ портретный живописецъ; онъ написалъ нѣсколько портретовъ съ Карла V.

*) Imitations of original drawings by Hans Holbein etc. publ. by John Chamberlaine etc. 1789—1792. Прибавленіе къ этому труду: The Holbein portraits in his Majesty's collection. 1813. (84 портрета въ меньшихъ размѣрахъ).

(Превосходный экземпляръ въ сіенской, другой въ берл. галереяхъ). Отличныя работы въ этомъ родѣ хранятся въ ратушѣ и галереѣ въ Аугсбургѣ, и въ берл. музеѣ, гдѣ портретъ космографа Себ. Мюнстера можно назвать образцовымъ произведеніемъ по тонкой, полной жизни концепціи и колориту. Церковныя картины его работы, въ мюнх. пинак., въ соборѣ (1554 г.) и Аннинской ц. (1560 г.) въ Аугсбургѣ, по большой части не особенно значительны, и хотя съ пріятнымъ, благоговѣйнымъ и не лишеннымъ благородства выраженіемъ, но вообще нѣсколько вялаго характера.

§ 254. Замѣчательное явленіе между этими верхнегерманскими живописцами, — Николай Мануэль, (по прозв. Дейтшъ) изъ Берна, 1484—1530 г.; многосторонняя натура, тѣсно связанная со всѣми вопросами того времени, и въ особенности со всѣмъ касавшимся родного его города. *) Онъ вѣроятно образовался въ Кольмарѣ и Базелѣ (у старшаго Гольбейна), въ послѣдствіи (около 1511 г.) онъ отправился на нѣкоторое время въ Венецію къ Тиціану, а потомъ жилъ въ Бернѣ. Такъ какъ этотъ художникъ только меньшую часть своей дѣятельности посвятилъ живописи, то произведенія его, смотря по обстоятельствамъ, запечатлѣны весьма разнообразнымъ характеромъ, нѣкоторыя вещи впрочемъ полны высокаго достоинства. Талантъ этого мастера довольно близко подходитъ къ натуралистическому направленію Гольбейна, но гораздо менѣе выработанъ и подчасъ манеренъ; его взгляды на жизнь грубѣе и менѣе художественъ; въ замыслѣ его композицій видны намеки въ духѣ того времени. Какъ значительный и умный приверженецъ реформаціи, онъ осмѣивалъ злоупотребленія въ церкви, не только въ остроумныхъ своихъ карнавальныхъ комедіяхъ, но также въ мастерскихъ рисункахъ. Для примѣра приведемъ одинъ изъ нихъ, (принадлежащій г. Грюнэйзену въ Штуттгартѣ, представляющій Воскресеніе Господа; на этой картинѣ стражники не римскіе воины, но католическіе священники и монахи, сидящіе съ вольными женщинами у гроба и поражаемые ужасомъ при видѣ Воскресшаго.**)

Самыми ранними картинами этого мастера слывутъ двѣ доски въ кольмарской галереѣ съ изобр. ап. Петра и Іакова, и Магдалины со с. Оттиліею по золотому фону; на оборотной сторонѣ тоже 4 святыхъ; произведеніе второстепеннаго достоинства и въ кольмарской манерѣ. Многіе портреты принадлежащіе вѣроятно тоже къ ранней его порѣ находятся у частныхъ лицъ въ Бернѣ. Направленіе Мануэля высказывается преимущественно въ трехъ довольно большихъ картинахъ, писанныхъ клеевыми красками, въ базельск. публ. галереѣ. Одна изъ нихъ, написанная можетъ быть по какому нибудь случаю, представляетъ судъ Париса, фигуры въ натуральную величину, отчасти нагія, отчасти соблазнительно прикрыты, картина сильно и живо на-

*) Dr. C. Grüneisen Niclaus Manuel, Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im XVI Jahrh. Stuttg. und Tüb. 1837. Обширная монографія, важная по отношенію ко всему верхнегерманскому искусству. — Ср. особ. стр. 156 по 194.

**) До какой степени именно въ Швейцаріи, изобразительному искусству полюбилась подобнаго рода сатиры, доказываетъ примѣрами Grüneisen, стр. 75 и сл.

писана, но уже касается предѣловъ натуралистическаго юмора. На второй картинѣ въ двухъ сценахъ представлена исторія Пирама и Онсбеи, всѣ фигуры въ красивыхъ одеждахъ вернегерманскаго покроя; на заднемъ планѣ разнообразный, роскошный пейзажъ. Третья картина, служившая вѣроятно гробовою доскою, обдѣлана тщательнѣе двухъ первыхъ; на ней изображены вверху на облакахъ, Б. Матерь съ Млад. Іисусомъ, с. Анна и другіе святые, внизу среди чрезвычайно роскошнаго и превосходно скомпонованнаго пейзажа, нѣсколько лицъ разныхъ сословій, въ томъ числѣ и больныхъ. — Въ томъ же собраніи хранятся еще двѣ маленькія картины исполненныя коричневою масляною краскою, съ черной шрафировкою и бѣлыми бликами 1517 г. Лукреція, нѣсколько дюжихъ формъ, и Царь Давидъ смотрящій на купающуюся Вирсавію. На оборотной сторонѣ послѣдняго изображенія, и въ соотвѣтствіе ему, представлена пышная женская фигура которую обнимаетъ скелетъ съ жестомъ намекающимъ на новую еще въ то время отвратительную болѣзнь. — Образъ Усѣкновенія главы Іоанна Кр. тамъ же, исполненъ миніатюрно со всею пышностью и гармоніею чрезвычайно развитаго чувства колорита. Смущенная и дрожа, дочь Иродіады съ двумя служительницами принимаетъ окровавленную главу Крестителя, которую ей подаетъ на блюдѣ полуотвернувшись палачъ, въ то время какъ двое его помощниковъ уносятъ обезглавленное тѣло; на заднемъ планѣ сквозь сѣрыя и гонимыя вѣтромъ облака въ которыхъ сверкаетъ молнія, заходящее солнце тускло освѣщаетъ пейзажъ; вверху архитектоническая обрамка картины замыкается вѣнкомъ изъ золотыхъ плодовъ.

Къ сожалѣнію, самое важное произведеніе Мануэля намъ извѣстно только по копіямъ, большая Пляска Смерти въ 46 большихъ фрескахъ, которыя были написаны имъ приблиз. въ 1514 по 1522 г. на стѣнѣ во дворѣ монастыря доминиканцевъ въ Бернѣ. *) Главный мотивъ развится отъ Гольбейновскаго тѣмъ, что здѣсь Смерть не поражаетъ незапно своихъ жертвъ среди обиходной жизни, но скорѣе какъ будто подмучиваетъ надъ представителями различныхъ сословій, и лишь въ немногихъ изъ нихъ возбуждаетъ нѣкоторое изумленіе. Единственное сопротивляющееся ей существо—шутъ. Здѣсь, въ изображеніяхъ Смерти, нѣтъ и признаковъ злобной ярости, ни въ поражаемыхъ ею жертвахъ, того ужаса и отчаянія, какъ въ Гольбейновой композиціи, но люди по большей части, какъ будто сами охотно поддаются подсмѣивающейся надъ ними Смерти. Гольбейнъ выставляетъ крайнюю горечь, Мануэль непзбѣжность смертнаго часа; первый глубже вникаетъ въ предметъ, и даже въ области фантастическаго многостороннѣе и въ мельчайшихъ побочностяхъ неуклонно выдерживаетъ свой взглядъ на жизнь; послѣдній избѣгаетъ рѣзкую дѣйствительность, упрощиваетъ сцены и обставляетъ ихъ полуидеальными фонами, аркадами съ краснымъ видомъ въ даль на горы, города и озера родной страны. **). — Немногія примѣры намъ да-

*) Niklaus Manuels Todtentanz, lith. nach. W. Stettlers Copien. Bern. K. Haag. et Comp.

**) Если въ чемъ нибудь виденъ ученикъ венеціянцевъ, то именно въ этихъ, въ высшей степени благородныхъ и простыхъ по композиціи пейзажахъ, напоминающихъ положительно

дутъ понятіе о сдержанномъ юморѣ этихъ картинъ. Съ папы Смерть очень тихо снимаетъ тіару и облаченіе; прелата она поглаживаетъ по жирному подбородку; у рыцаря она сзади отнимаетъ мечъ; съ воиномъ она маршируетъ; за женщиною ухаживаетъ; молодого ремесленника она склоняетъ къ веселой пляскѣ; ребенка заманиваетъ веселыми напѣвами своей дудки; у живописца, (представленнаго въ образѣ самого Мануэля въ великолѣпномъ костюмѣ) она тихо вынимаетъ изъ руки полирку. Въ концѣ прибавлена картина представляющая поле устланное мертвыми тѣлами и Смерть, жнецомъ съ серпомъ; съ каѳедры проповѣдникъ показываетъ мертвую голову.

Отъ другой фрески 1518 г.; изображавшей Соломона служащаго идоламъ, тоже сохранилась только небольшая копія, хранящаяся въ семьѣ Мануэловъ въ Бернѣ, вмѣстѣ съ древней копіею Пляски Смерти и большою картиною, написанной на холстѣ масляными красками изображающей весьма забавную, крестьянскую свадьбу. — Одно изъ послѣднихъ произв. этого мастера, собственный его превосходный портретъ въ бернской городской библ.; лицо постарѣлое, серьёзное и страдальческое.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

ПРИРЕЙНСКІЯ И ВЕСТФАЛЬСКІЯ ШКОЛЫ.

§ 235. Развитіе живописи въ нижнеприрейнскихъ областяхъ и въ Вестфаліи въ XVI столѣтіи далеко не можетъ сравниться съ блестящимъ процвѣтаніемъ верхнегерманской школы. Тамъ не было великихъ, творческихъ геніевъ, распространившихъ своими произведеніями и поощрительнымъ примѣромъ безсмертный отблескъ на школы нюрнбергскую, ульмскую, аугсбургскую и базельскую; въ замѣнъ, въ произведеніяхъ этихъ странъ мы встрѣчаемъ утонченный, и въ отдѣльностяхъ даже облагороженный, но часто тоже ослабленный и одичалый характеръ мотивовъ XV столѣтія. О застоѣ прежнихъ могучихъ силъ, не въ одномъ только искусствѣ, но и въ прочихъ духовныхъ областяхъ, свидѣтельствуетъ сравнительно ничтожное, и большею

Джіорджіоне и ранніе работы Тиціана. Вазари говоритъ, что Тиціанъ при себѣ въ домѣ имѣлъ нѣсколько нѣмецкихъ пейзажистовъ съ которыми занимался изученіемъ этой отрасли живописи; можетъ быть къ числу такихъ принадлежалъ и Мануэль; но вѣроятнѣе что послѣдній самъ учился у Тиціана. Вышеупомянутые пейзажи Мануэля, писанные клеевыми красками, хотя богаче и разнообразнѣе чѣмъ пейзажи на Пляски Смерти, но отличаются художественно подуманною постановкою, которую лишь рѣдко встрѣчаемъ въ пейзажахъ Дюреровой школы, а у современныхъ нидерландскихъ мастеровъ никогда.

частью пассивное участіе этихъ странъ въ борьбѣ того времени, въ которой самые главные дѣятели всѣ были родомъ саксонцы и изъ верхней Германіи. На основаніи какого-то мутнаго преданія послѣднихъ десятилѣтій, даже весьма значительныя произведенія этого времени приписываемы были нидерландскимъ живописцамъ, а при скудости историческихъ свѣдѣній, разъяснить этотъ вопросъ возможно только посредствомъ сличенія этихъ картинъ съ достовѣрно подлинными картинами нидерландцевъ. Какъ-бы то ни было, но, благодаря безъ сомнѣнія послѣдовательному вліянію верхнегерманской школы, сходство между обѣими школами существуетъ, и въ нѣкоторыхъ случаяхъ даже очень затрудняетъ рѣшительный приговоръ. Миніатюрная законченность отдѣльностей, богатство побочностей и ландшафтовъ, а въ лучшихъ произведеніяхъ также гармоничный тонъ и обдѣлка свѣтотѣни, все это напр. въ началѣ XVI вѣка, положительно обще нѣкоторымъ изъ кёльнскихъ и нидерландскимъ художникамъ. Сверхъ того, у тѣхъ и другихъ вообще замѣтенъ одинаковый реалистическій способъ пониманія, котораго скорѣе нежели Дюрерову школу удовлетворяютъ ближайшіе предметы и обыкновенные характеры, и который ихъ въ тоже время усвоиваетъ себѣ съ гораздо меньшею реалистическою глубиною нежели Гольбейнъ, но тѣмъ не менѣе по большой части удачно достигаетъ тонкаго и привлекательнаго живописнаго изложенія. Въ композиціяхъ подъчасъ недостаетъ соразмѣрности и связи, и къ тому же въ нихъ повидимому долѣе чѣмъ у верхнегерманцевъ удержались нѣкоторыя особенности наслѣдованныя отъ фландрской школы, такъ мж. пр. нѣсколько запутанная, ломанная манера драпировки. Наконецъ, едвали мы ошибемся приписывая преимущественно нижнерейнскимъ живописцамъ извѣстную склонность къ изображенію печальныхъ сценъ, въ особенности Страстей, проявляющуюся еще въ XV вѣкѣ и составляющую здѣсь какъ будто отголосокъ того міра духовныхъ настроеній, котораго вытѣснилъ фландрскій реализмъ. Многія изъ упоминаемыхъ ниже картинъ намъ напомнятъ Рожье ванъдеръ Вейде и его способъ передачи аффекта. Къ половинѣ XVI вѣка, изображенія отличаются странною и манерною страстностью въ движеніяхъ.

Справедливо начать съ одного кёльнскаго мастера, извѣстнаго подъ неточнымъ именемъ нидерландца Яна Схорель, и въ новѣйшее время называемаго «мастеромъ написавшимъ образъ Успенія Пр. Богородицы». Это превосходное произв. находится въ мюнх. пинакотекѣ. Апостолы отчасти только внѣшнимъ образомъ заняты вокругъ ложа умирающей Б. Матери; мѣстами выраженія прекрасны, лицо Богородицы запечатлѣно блаженнымъ спокойствіемъ. Драпировка нѣсколько тяжела и манерна; мѣстность представляетъ нидерландскую комнату, хорошо освѣщенную полусвѣтомъ. По сторонамъ расположены святые и члены семейства вдателя, послѣдніе представлены съ большимъ достоинствомъ и въ особенности женскія головы очень миловидны. — Подобное изобр. но меньшихъ размѣровъ, тогоже мастера, съ (очень сомнительною) помѣтою 1515 г. въ кёльнск. музеѣ. На среднемъ образѣ композиція здѣсь еще болѣе разбросана, положенія и драпировка еще манернѣе, головы отличаются странными формами, но изображенія на створахъ зато, истинно неподдѣльною, прелестною наив-

постью *). Главное произв. этого мастера напрестольникъ со створами въ Штеделевомъ институтѣ во Франкф. на М. 1524 г. По серединѣ представленъ Плачъ объ умершемъ Спасителѣ, на створахъ Іосифъ Аримаѳейскій (или с. Людовикъ) съ терновымъ вѣнцомъ, и с. Вероника съ убрусомъ; всѣ фигуры по колѣно и въ натур. величинѣ; по внѣшнимъ сторонамъ, одноцвѣтною сѣрою краскою, Благовѣщеніе. Не отличаясь особенною силою, это произведеніе тѣмъ не менѣе производитъ довольно значительное впечатлѣніе благодаря вообще благороднымъ формамъ головъ и выраженію внутренней сосредоточенной и тихой скорби. (Въ Люксрухѣ въ Кёльнѣ, гдѣ прежде находился оригиналъ, теперь поставлена копія). Той же кисти приписываютъ два маленькіе изобр. Мадонны въ вѣнск. Бельведерѣ; потомъ напрестольный образъ со створами (Спаситель на крестѣ, святые и влатели) въ неапол. Уффиціяхъ, и въ Луврѣ нѣсколько картинъ носящихъ тамъ имя «Гольбейна», и вставленныхъ въ одну общую рамку: (Снятіе съ креста, принятія язвъ Господнихъ с. Францискомъ и Тайная Вечеря, значительно напоминающая Леонардово произведеніе) **). Потомъ (по мнѣнію Вааґена) портретъ женщины въ синемъ платьѣ и бѣломъ платкѣ въ лихтенштейнской галереѣ въ Вѣнѣ; Мадонна со спящимъ Мл. Іисусомъ и тремя поющими ангелами, у частнаго лица въ Ливерпулѣ. Прекрасный маленькій складень въ собраніи графа Шрьюсбёрри въ Альтонтаурѣ, и носящій тамъ имя «Іоанна ванЭйкъ», довольно схожъ со стилемъ мастера изображенія Успенія Пр. Б.; по серединѣ Мадонна съ ангелами, на створахъ угодники.

Учителемъ Схореля считаютъ мастера написавшаго большое, перевезенное изъ Генуи Поклоненіе волхвовъ въ дрезд. галереѣ (слывущее тамъ работою Мабуза); потомъ, небольшой напрестольникъ со створами въ вѣнск. Бельведерѣ, (Мадонна на престолѣ среди ангеловъ, на створахъ угодники и влатели), и наконецъ, перенесенное изъ Калабріи въ неап. студіи Поклоненіе волхвовъ. Въ новѣйшее время склоняются къ мнѣнію, что въ этихъ произведеніяхъ выражаются только различные періоды развитія одного и того-же художника: ранній періодъ, когда онъ былъ ученикомъ мастера картины «Сродниковъ І. Христа» въ кёльнск. музеѣ, (см. стр. 536), и второй періодъ, когда онъ находился подъ вліяніемъ, съ одной стороны Квентина Массиса, съ другой, италіянскаго способа изображенія ***).

Второй группѣ картинъ прежде ошибочно приписываемо было общее названіе—Луки Лейденскаго, а въ послѣдствіи (безъ достаточнаго основанія), имя какого-то Христофора, который еще въ 1469 г. исполнилъ работы для монастыря картезіанцевъ въ Кёльнѣ. Эти произведенія принадле-

---

*) Третій образъ Успенія Б. Матери, приписываемый тому же мастеру въ дармштадской галереѣ, обличаетъ несравненно менѣе искусную кисть.

**) Мы здѣсь слѣдуемъ статьямъ Passavant и пр. въ Kunstbl. 1841, N 102 и 103, но признаемся, насколько намъ извѣстны эти картины, имъ едвали можно отнести къ одному только мастеру, пока того не требуетъ преданіе. Разница въ особенности довольно значительна между миніатюрнымъ изобр. съ его нѣсколько произвольными фигурами и блестящимъ колоритомъ, и франкфуртскою картиною съ ея почти до идеальности доходящимъ мягкимъ характеромъ. Ф. Бл.

***) Waagen. Hdb. d. Gesch. d. M. I. стр. 282.

жать вѣроятно мастеру работавшему нѣсколько раньше, въ началѣ того столѣтія, и непосредственно стремившемуся къ граціи и пріятности, хотя по недостатку нужныхъ къ тому средствъ онъ часто впадалъ въ аффектацію и странности. Колоритъ и моделировка отличаются нѣжностью и изящностью, цвѣтъ тѣла часто отливаетъ немного свѣтлосѣрымъ тономъ; формы еще довольно сухи, драпировка фантастической пышности. Эти картины легко различить по странной, типической улыбкѣ, и часто повторяющимся манернымъ положеніямъ.— Самыя важныя изъ нихъ два напрестольника изъ монастыря картезіанцевъ въ Кёльнѣ, принадлежавшіе прежде къ Ливербергскому собранію. Одна, написанная какъ доказано около 1501 г., и принадлежащая теперь г. Газну въ Кёльнѣ, представляетъ ап. Оому влагающаго въ рану Господа перстъ, который Господь рукою Своею кротко подвигаетъ еще глубже *). Глава Спасителя въ сіяніи, вверху Богъ-Отецъ съ ангелами, по сторонамъ четыре уголника изображенные на чудо съ видимымъ умиленіемъ; внизу въ зелени усѣянной цвѣтами ангелы играющіе на муз. инструментахъ. Но обѣимъ сторонамъ створъ, внѣшней и внутренней, святые. — На другомъ, немного позднѣйшемъ напрестольникѣ, тамъ же, и принадлежавшемъ прежде г. Гейру въ Кёльнѣ, изображены: I. Христосъ на крестѣ и близкіе Ему, и бл. Іеронимъ; на створахъ святые, а по внѣшней сторонѣ Благовѣщеніе съ Петромъ и Павломъ. — Сверхъ того въ Керпенскомъ собраніи въ Кёльнѣ одно изобр. Мадонны съ (весьма не красивымъ) Младенцемъ.—Въ Луврѣ хорошее Снятіе съ креста, посящее тамъ имя Квентина Массиса, можетъ быть самая значительная по содержанію и по размѣру картина этого мастера.—Въ мюнх. пинак. двѣ доски съ двумя святыми и одна съ тремя, стоящими передъ парчевымъ ковромъ, черезъ который виденъ пейзажъ. Къ нимъ принадлежала вѣроятно еще подобная же доска съ двумя святыми въ городскомъ собраніи въ Майнцѣ; и другая (съ ап. Петромъ и Доротеею) въ Кенсингтонѣ. Здѣсь нѣкоторыя лица весьма удачны по характерничности и красотѣ, и мужскія вообще болѣе чѣмъ женскія.

Нѣкоторую сродственность съ этимъ мягкимъ Лукою лейденскимъ обличаетъ по замыслу и изящной эффектности, большое изобр. Рождества Христова у г. Цаноли въ Кёльнѣ; помѣч. 1516 г. Свѣтъ, какъ на картинѣ Ганса Бальдунга исходя отъ Младенца постепенно освѣщаетъ удачно оттѣненныя фигуры богатой и живой группы, средоточіе которой составляетъ миловидное лицо Пр. Дѣвы, сіяющее нѣжнымъ, небеснымъ свѣтомъ. — Другая картина, той же руки но нѣсколько меньшаго размѣра, 1515 г., у г. Мерло въ Кёльнѣ. На ней изображены, Увѣнчаніе Пр. Дѣвы, а на створахъ святые, (на внѣшней сторонѣ Благовѣщеніе), отличающіеся такимъ же, сильно натуралистическимъ стилемъ; здѣсь въ особенности превосходны фигуры вдателей.

Какому-то живописцу Гильгегардусу изъ Кёльна принадлежатъ въ

*) Картина изображающая торжество надъ религіознымъ невѣріемъ, и поэтому не лишенная знаменательности по отношенію къ тому времени. Отдѣльные святые на этомъ изобр. по большой части тоже въ связи съ этой мыслью, и можетъ быть съ исторіею жизни вдателя образа, Петра Ринка.

Дортмундской приходской ц. двое створъ 1523 г. съ святыми сродниками, Рождествомъ Христовымъ и родословнымъ деревомъ Богородицы.

Изъ произведеній Антона Вормсскаго *), послѣдователя Дюрера, работавшаго съ 1525 по 1531 г. въ Кёльнѣ, можно съ достовѣрностью указать только политтихи; такъ напр. большой, общій видъ города Кёльна того времени. Одно Взятіе І. Христа стражею, въ кёльнск. музеѣ, съ нѣкоторою вѣроятностью можно считать работою этого художника. Это довольно большая картина писанная по холсту, отличающаяся дѣльной композиціею въ жанровомъ характерѣ, напоминающая нѣсколько Дюрера, и хотя нѣмного грубоватая но не лишенная внутренняго чувства.

Значительное число произведеній кёльнской живописи не подходитъ ни къ одной изъ упомянутыхъ нами группъ. — Сюда прежде всего принадлежатъ великолѣпныя стеклописныя работы въ сѣверномъ боковомъ кораблѣ въ соборѣ, помѣченныя 1509 г. Въ художественномъ отношеніи эти композиціи вообще не очень важны, способъ изображенія по тому времени мало развитъ, преобладающій бѣлый цвѣтъ при темномъ тонѣ прочихъ красокъ даже мѣшаетъ, тѣмъ не менѣе цѣлое производитъ чрезвычайный эффектъ. Нѣкоторыя окна въ другихъ кёльнскихъ церквахъ украшены болѣе цѣнными стеклописными изображеніями, но далеко не съ такимъ великолѣпіемъ ни въ такомъ количествѣ. Къ самымъ лучшимъ въ этомъ родѣ принадлежатъ двѣ картины писанныя по стеклу въ Маріинской ц. на капитоліи, представляющія различныхъ святыхъ и вдателей, 1514 г. въ окнѣ южнаго бокового корабля; а въ сѣверномъ, Іисусъ Хр. на крестѣ; Б. Матерь и Іоаннъ; потомъ въ среднемъ клиросномъ окнѣ ц. с. Георга, изобр. Распятія, нѣсколько старинпаго вкуса, съ ангелами, Б. Матерью и Іоанномъ, с. Лаврентіемъ и вдателемъ; за тѣмъ, стеклописныя картины въ ц. с. Петра, прибл. 1528, въ особенности характеристичны нѣкоторыя фигуры святыхъ въ боковыхъ корабляхъ; одно окно на клиросѣ въ церкви принадлежащей теперь протестантамъ; прекрасные остатки въ клиросѣ ц. с. Пантелеона и мн. др., сюда же еще надо включить расписанныя въ 1533 по 34 г. клиросныя окна въ Кильбургской (на Эйфелѣ) главной церкви, представляющія преимущественно исторію І. Христа, отчасти по мотивамъ Дюрера, но впрочемъ съ большимъ выраженіемъ и своеобразной обдѣлкою. Уже выше было замѣчено, что живопись по стеклу давно уже выступила изъ своихъ естественныхъ предѣловъ. Отдѣлившись отъ прежняго своего отношенія къ архитектурѣ, она вступила въ состязаніе съ прочими родами живописи, и увлёкшись стала въ зависимости отъ нихъ; съ одной стороны тѣмъ, что она себѣ усвоила ихъ стильные законы, не соотвѣтствовавшіе ея характеру, съ другой, что ей пришлось жертвовать своими глубокими, жаркими колерами, дабы ими не заслонять свѣтъ церковнымъ изображеніямъ, ставшимъ тогда уже главнымъ предметомъ **).

*) Ср. Sotzmann „Anton von Worms“ etc. въ Kunstbl. 1838. № 55 и 56.

**) Ни чѣмъ другимъ мы не можемъ себѣ объяснить преобладаніе бѣлаго стекла въ такое время, которое везлѣ на образахъ любило самые сочные и сильные колера. Пусть напр. сравнятъ изобр. Успенія Б. Матери, (мнимаго Схореля) съ стеклописью въ сѣверномъ кораблѣ кёльнскаго собора.

Кёльнскій музей (со включеніемъ и запаснаго хранилища), обладаетъ значительнымъ количествомъ картинъ этого времени, писанныхъ на доскахъ; въ числѣ ихъ по наивности и изящности первое мѣсто принадлежитъ напрестольнику со створами, съ Поклоненіемъ пастырей. Другія вещи по сіе время находятся въ церквахъ. Сюда относятся: дѣльно исполненный въ ремесленномъ отношеніи, напрестольникъ въ ризницѣ ц. с. Гереона; створы напрестольника с. Энергизилія въ ц. с. Петра; нѣкоторые образа въ придѣлахъ ц. с. Андрея и пр. и также энергическія и достойныя фигуры крестнаго престола въ соборѣ. О разложеніи кёльнскаго стиля свидѣтельствуетъ другой очень большой напрестольникъ (1330 г?), попавшій изъ разрушенной ц. С. М. ad gradus въ соборъ, и содержащій на створахъ, на цоколѣ и середней доскѣ престола сцены изъ жизни Пр. Дѣвы и легендъ. Изображенія впадаютъ въ совершенный жанръ, но временамъ почти силою прорывается, можетъ быть вызванная нидерландскимъ вліяніемъ, страсть къ причудливому и фантастическому. Техническая сторона живописи все еще прекосходна, колоритъ силенъ и тепелъ, пейзажи отличаются нидерландскою изящностью обтѣлки. —Многія произведенія этого періода хранятся въ собраніяхъ гг. Шмитца, Баумейстера и др. въ Кёльнѣ, тоже по окрестности въ разныхъ церквахъ: въ Цольпихской ц. два большіе напрестольника; другіе въ Мерлѣской ц., въ ц. с. Мартина въ Мюнстермайфельдѣ, (съ видимымъ вліяніемъ манеры Луки лейденскаго). Поклоненіе волховъ (царей) 1518 г. въ госпитальной ц. въ Кобленцѣ, можетъ быть написано нѣмецкимъ художникомъ подъ вліяніемъ Луки Лейденскаго и Квентина Массеиса; фигуры почти въ натур. вел., полны живой индивидуальности, но нѣсколько ремесленнаго исполненія. На заднемъ планѣ во дворѣ съ колоннадою выступаютъ тѣлохранители царей. —Изъ кёльнскихъ картинъ въ другихъ галереяхъ назовемъ чрезвычайно изящное Поклоненіе волховъ; (на створахъ святые), въ берл. музеѣ. Характеръ головъ не отличается величіемъ и нѣсколько причудливъ, но выдержанъ съ чрезвычайной тонкостью и живостью; побочности весьма закончены и пейзажъ проведенный по середнему образу и по створамъ красивъ и богатъ. —Въ ц. с. Гангольфа въ Трирѣ находится образъ съ изобр. Умершаго Спасителя между Б. Матерью и Іоанномъ; фигуры по колѣно и написаны дѣльнымъ мастеромъ, получившимъ вѣроятно образованіе свое въ Италіи и напоминающимъ однакоже и Кв. Массеиса, и школу Беллиніевъ.

Учениками мнимаго Схореля считаютъ двухъ живописцевъ жившихъ нѣсколько позже, и главная дѣятельность которыхъ совпадаетъ прибл. съ половиною XVI вѣка. Одинъ изъ нихъ Іоаннъ изъ Мелема, работы его въ слабой степени напоминаютъ манеру его учителя; исключая въ мюнх. пинак., картины этого мастера рѣдко встрѣчаются. Другой, Вароломей де Брёйнъ (1524—1560); самыя главныя работы его носятъ уже отпечатокъ итальянскаго вліянія, и потому объ нихъ будетъ говорено въ послѣдней главѣ этой книгѣ.

§ 256. Въ числѣ остальныхъ художниковъ этого періода въ нижнеприрейнскихъ областяхъ болѣе значительно выдается только Іоаннъ изъ Калькара, (Гансъ Стефанусъ родивш. вѣроятно въ 1510 г. въ Калькарѣ), и безъ сомнѣнія послѣдователь упомянутаго выше (стр. 538.) болѣе древняго каль-

карскаго мастера *). Значительную часть жизни своей (съ 1536 г.) онъ провелъ въ Италіи и умеръ въ лучшихъ лѣтахъ въ Неаполѣ въ 1546 г. Приписываемыя ему произведенія всѣ исполнены имъ еще до его переселенія на югъ, и обличаютъ отличнаго живописца въ нижнерейнскомъ, и преимущественно фландрскомъ направленіи. Самое значительное въ числѣ ихъ створы главнаго престола въ калькарской церкви, содержащіе въ 20 отдѣленіяхъ событія изъ ветхаго и новаго завѣтовъ. Выраженіе головъ чрезвычайно нѣжно и пріятно; какъ примѣръ замысловатости композиціи можно указать на сцену Лазарева воскресенія, дѣйствіе которой художникомъ перенесено на калькарское кладбище, и такимъ образомъ обращено для благочестивыхъ соотличей въ символическое напоминаніе о всеобщемъ воскресеніи.—**) Нѣкоторыя работы второстепеннаго достоинства украшающія престолы въ приходахъ тойже церкви, слывутъ работами его молодости, напр., легенда о св. Урсулѣ; кромѣ того ему приписываютъ одно изобр. скорбящей Богоматери (Mater dolorosa) въ многихъ иныхъ. Потомъ, подобнымъ же стилемъ отличаются четыре отличныя одиночныя фигуры святыхъ въ ц. въ Реесѣ, и замѣчательная картина средней величины въ залѣ ратуши въ Везелѣ: передъ судьею и въ присутствіи многихъ лицъ стоитъ свидѣтель, готовый дать ложную присягу, дьяволъ его поощряетъ, ангелъ удерживаетъ.—Изображенія изъ боковыми престолами собора въ Кеантенѣ, приписываемыя Іоанну, принадлежатъ кисти разныхъ художниковъ.

Другія картины этой калькарской школы находятся мж. пр. въ бер. музеѣ, напр. одно Успеніе Б. Матери, съ весьма тонко охарактеризованными головами, почти фландрской обдѣлки, и образъ со створами, содержащій въ серединѣ Снятіе съ Креста, а по створамъ Рождество Христово и Поклоненіе волховъ; фигуры незамѣчательны по выраженію и нѣсколько неуклюжихъ формъ.

§. 257. Изъ вестфальскихъ живописцевъ этого времени нѣкоторые не уступаютъ рейнскимъ, благодаря можетъ быть соединявшимъ ихъ школьнымъ связямъ. Произведеніямъ ихъ по большей части свойственна большая сила въ извѣстныхъ простыхъ колерахъ, и съ другой стороны безчувственное и яркое сопоставленіе ихъ, не столь умѣряемое гармоническимъ дѣйствіемъ свѣта или свѣтотѣни какъ въ произведеніяхъ кёльнскихъ мастеровъ.

Въ старинномъ еще стилѣ написаны произведенія Виктора и Генриха Дюнвегге, напр. надъ главнымъ престоломъ приходской (нѣкогда доминиканской) церкви въ Дортмундѣ; большой средній образъ Распятія и двое створъ съ Поклоненіемъ волховъ и весьма обстоятельнымъ изображеніемъ сред-

*) Ср. C. Becker: Zur Gesch. d. alt. Malersch. in Westf. und am Niederrhein. Kunstbl. 1843 № 91.

**) Waagen, упоминаемую имъ картину приписываетъ неизвѣстному мастеру начала 16 вѣка, и сравниваетъ его съ Мемлингомъ и художникомъ написавшимъ отличный образъ „Крещенія Христова“ въ эрмитской академіи. Объ остальномъ онъ умалчиваетъ, но хвалитъ за то картины Іоанна Калькара (его портреты) писанныя на итальянской манеръ которыя, по близкому сходству ихъ съ стилемъ Тиціана и Джамбаттиса Морони, принимаемы были за произведенія этихъ мастеровъ. Фонъ Бломъ.

никовъ I. Христа, все по золотому фону, что уже составляетъ рѣдкость по отношенію къ (достовѣрному) 1521 г., въ которомъ написано было это произведеніе. По внѣшнимъ сторонамъ створъ представлены четверо святыхъ стоящихъ передъ ковромъ поддерживаемымъ ангелами, и черезъ который, какъ у Луки Лейденскаго, видѣнъ пейзажъ. Другое Распятіе, тоже на золотомъ фонѣ, въ берл. музеѣ. Дикая запутанность въ расположеніи еще сильно напоминаетъ Іарепуса (стр. 540.) тогда какъ съ другой стороны, реалистичность въ образованіи формъ, только что достигаетъ до пониманія Іоанна Рафона (стр. 540.), а колоритъ почти одинаковъ съ его колоритомъ.)

Несравненно привлекательнѣе произведенія другаго вестфальскаго живописца, средственнаго по направленію съ мнимымъ Схорелемъ, и работы котораго небольшой, поистинѣ великолѣпный складень, въ берл. музеѣ: Б. Матерь сидя съ Мл.вд. Іисусомъ и окруженная играющими на инструментахъ ангелами, (передъ ними корзина съ вишнями[*]; по створамъ вдатель и вдательница съ ихъ заступниками. По миніатюрному выполненію, оживляемомъ притомъ еще богатымъ пейзажемъ вдали, по высокохудожественному достоинству частностей, и превосходной, хотя нѣсколько рѣзкой моделировкѣ, это произведеніе можно бы назвать перломъ сѣверогерманскаго искусства, еслибы женскія головы не отличались какимъ-то некрасивымъ, слишкомъ степеннымъ типомъ.—Въ неапол. Студіяхъ хранится еще болѣе замѣчательная по красотѣ картина тойже (?) руки, (слывущая тамъ за Дюрерово произв.) помѣченная 1512 г.[**]) Представлены Поклоненіе новорожденному Отроку, вдатели, (двое мужчинъ и двѣ женщины), нѣсколько святыхъ монаховъ и монахинь среди развалинъ съ богатыми украшеніями въ стилѣ возрожденія, и видомъ въ дали на холмы, городъ и море; все это оживлено множествомъ играющихъ и славословящихъ маленькихъ ангеловъ. По богатству и тонкости выполненія немногія нѣмецкія произведенія этого времени могутъ сравнится съ этой картиною.

Нѣсколько позже процвѣтала въ Мюнстерѣ художническая семья цум Рингъ.[***]) Значительнѣйшіе изъ ея членовъ были: Лудгеръ цум Рингъ старшій, главное произведеніе котораго, 1538 г. принадлежитъ вестфальскому художественному обществу въ Мюнстерѣ. Представленъ Богъ-Отецъ среди небесныхъ силъ судящій міръ, и по сторонамъ Его І. Христосъ и Б. Матерь, ходатайствующіе за грѣшниковъ; къ сожалѣнію этотъ образъ очень поврежденъ, но полонъ величавой строгости, головы впрочемъ лишены пріятности;—Германъ цум Рингъ, сынъ предъидущаго, значительнѣе отца. Главное произведеніе его, Воскресеніе Лазаря, въ мюнстерскомъ соборѣ, отличается богатой композиціею, прекрасно охарактеризованными головами и превосходнымъ выполненіемъ, и приблизительно можетъ быть поставлено

---

*) Объ этихъ живописцахъ ср. Passavant, Beiträge etc въ Kunstbl. 1841. N 102 противоположный ему взглядъ см. у C. Becker, въ пр. м. Kunstbl. 1843. № 90.

**) Монограммы AD, которою суди по каталогу помѣчена эта картина, я не могъ найти.—Фонъ Бл.

***) Becker, Museum 1837 № 1.

на ряду съ работами мнимаго Схореля:— „Гудгеръ цумъ Рингъ младшій, братъ предъидущаго. Его работы, лѣпная жанровая картина, представляющая кухню, а на заднемъ планѣ бракъ въ Канѣ галилейской, помѣч. 1562 г.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Нидерландскія школы.

§ 258. Цвѣтущему положенію Нидерландовъ въ началѣ XVI вѣка соотвѣтствовала чрезвычайно развитая и широкая художественная дѣятельность. Живописью съ любовью и охотою занимались какъ знатные, такъ и знаменитые люди того времени напр. Іоаннъ Секундъ и великій Дезидерій Роттердамскій; *) даже для Іоанна Схореля искусство скорѣе составляло пріятное занятіе богатаго человѣка, нежели промыселъ. Правда, болѣе уже не явилось великихъ художниковъ подобныхъ братьямъ ванъ-Эйкъ, и за исключеніемъ подражанія италіянцамъ, тоже не замѣтно, чтобы какими нибудь новыми, великими художественными началами существенно измѣняемо было направленіе XV вѣка; все ограничивалось болѣе основательною и живою выработкою отдѣльностей, и стараніемъ, посредствомъ большей равномѣрности общей обдѣлки, въ особенности колорита, придать изображеніямъ большее сходство съ дѣйствительностью, при чемъ постепенно сталъ отступать на задній планъ наивный и торжественно-пышный характеръ произведеній древнефламандской школы. Если дотолѣ эта школа въ своихъ произведеніяхъ главнымъ образомъ стремилась къ воспроизведенію малаго міра, и его наполняла множествомъ тщательно отдѣланныхъ побочностей, то теперь отдѣльные предметы и отдѣльные роды становятся самостоятельными изображеніями; жанръ, пейзажъ, картины домашняго затишья, впервые въ Нидерландахъ пріобрѣтаютъ самобытное значеніе, между тѣмъ какъ, съ другой стороны изъ напрестольныхъ образовъ постепенно исчезаютъ многочисленныя побочности, и самый предметъ получаетъ гармоническое развитіе. — Главную роль въ это время играютъ уже не Фландрія, но Брабантъ и Голландія. Мы сперва разсмотримъ нѣкоторыхъ голландскихъ художниковъ.

Лѣпный мастеръ этого времени, хотя не изъ числа самыхъ значительныхъ, Корнеліусъ Энгельбрехтсенъ изъ Лейдена (1468—1533). **)

---

*) Ср. Kunstbl. 1843. № 63, гдѣ исчислены его работы.

**) Schnaase, niederl. Briefe, осо. стр. 66.—Passavant, статьи и пр. въ Kunstbl. 1841. № 11 и сл. и 1843 № 63 и сл. Оба цитата относятся ко всей этой главѣ.

Единственное извѣстное капитальное произв. его руки въ лейденской ратушѣ: напрестольникъ съ изобр. по серединѣ Распятія Христова въ обширномъ пейзажѣ и со многими побочными фигурами; по боковымъ доскамъ, въ видѣ символическихъ намековъ Авраамово жертвоприношеніе, и чудо мѣднаго змѣя, а на цоколѣ, изображеніе нагаго мертваго человѣка (умершаго Адама), изъ тѣла котораго вырастаетъ дерево (древо жизни); *) рядомъ, колѣнопреклоненные вдатели. Эта картина мѣстами обличаетъ глубокій и сильный колоритъ, но благодаря нескусному сопоставленію пестрящихъ колеровъ теряетъ свой эффектъ; костюмъ нѣсколько причудливъ, формы, хотя не очень сухи, но жестки и неравномѣрно выдержаны, движенія рѣзки и угловаты. Только въ группѣ женщинъ около падающей безъ чувствъ Б. Матери, лица отличаются нѣкоторою мягкостью и выраженіемъ участія, которымъ притомъ же оттѣнокъ жосткости можетъ быть придаетъ еще болѣе силы.—Въ картинной галереѣ покойнаго голландскаго короля въ Гагѣ находилась картина этого мастера (?), Давидъ съ Вирсавіею.

Значительнѣе вышеназваннаго художника, ученикъ его Лукъ Якобцъ, по прозв. Лука Лейденскій (1494—1533). Первый изъ нидерландскихъ художниковъ съ положительно мирскимъ взглядомъ, и у котораго даже религіозные предметы сплошь смахиваютъ на жанръ. Благодаря этой склонности къ изображенію обыкновенной жизни, собственно жанровыя картины его посятъ, то простой и наивный, то пошлый или пензящный характеръ. Вообще фантастическій элементъ того времени въ его произведеніяхъ принимаетъ особенный, странный характеръ, которымъ слишкомъ часто замѣняется достоинство и внутреннее значеніе фигуръ. Межу тѣмъ, ему нельзя отказать въ богатой изобрѣтательности и живомъ чувствѣ природы. Въ такомъ видѣ представляется Лука Лейденскій, судя покрайней мѣрѣ по гравюрамъ его руки, содержаніе конхъ отчасти составляютъ изображенія святыхъ, отчасти сцены народной жизни.—Масляныя картины его работы весьма рѣдки**). Одна изъ значительнѣйшихъ по размѣрамъ, впрочемъ мало замѣчательная картина, большое изобр. Страшнаго Суда, въ лейденск. ратушѣ: это произв. однако до такой степени обезображено подправленіями, что теперь почти только композицію можно считать принадлежащею собственно мастеру. Расположеніе ея старобытное: на серединѣ образъ представленъ самый моментъ Страшнаго Суда, по створамъ Рай и Адъ. Всѣ эти три композиціи замѣчательно бѣдны и несвязны, изобр. райскихъ блаженствъ необыкновенно вяло и слабо; нагія фигуры воскресшихъ ничто иное какъ тщательныя этюды съ натуры, и только нѣкоторыя фигуры и головы, особенно на картинѣ ада, отличаются замѣчательнымъ выраженіемъ. Зато полны достоинства фигуры и драпировка ап. Петра и Павла на внѣшней сторонѣ створъ. Главныя произведенія этого мастера, (по мнѣнію Вагена), Исцѣле-

*) Или скорѣе древо креста.—Ф. Бл.

**) Если въ итальянскихъ галереяхъ Лука Лейденскій (Luca d'Olanda), подобно Альберту Дуро, сталъ собирательнымъ именемъ для картинъ сѣверныхъ художниковъ, то это объясняется далекимъ распространеніемъ его гравюръ. Относительно ошибочно называемаго „Лукою лейденскимъ“ нѣмецкаго мастера ср. выше стр. 626.

ніе слѣпаго, въ петерб. Эрмитажѣ, и напрестольный образъ со створами съ изобр. Мѣднаго змѣя, у парижск. антикв. Ланёвиль.—Въ такомъ же почти родѣ какъ Страшный Судъ, но небрежнѣе обдѣланы двое створъ съ проходомъ Іудеевъ черезъ чермное море, и видѣніемъ бл. Іеронима, находившіеся прежде въ собраніи голландскаго короля въ Гагѣ; тамъ же, кромѣ того находится тщательно и изящно исполненное произ. молодости Луки, 1517, небольшой домовый напрестольникъ съ Поклоненіемъ волхвовъ; створы съ изображеніями святыхъ и вдателей расписаны другимъ, менѣе замѣчательнымъ ученикомъ Энгельбрехтсена.—Другое Поклоненіе волхвовъ въ Корсгамгаузѣ, (слывущее тамъ за работу Дюрера), скорѣе напоминаетъ Страшный Судъ въ Лейденѣ. Въ ливерпульской галереѣ хранится одна изъ самыхъ тонкихъ и законченныхъ его картинъ, молодой рыцарь среди пейзажа; вѣроятно часть какого-нибудь напрестольника. Въ Дэвонширгаузѣ въ Лондонѣ хранится одна изъ тѣхъ жанровыхъ картинъ, которыми Лука возбудилъ богатое по результатамъ направленіе: шарлатанъ выдергивающій зубъ у крестьянина. Столь же замѣчательна другая маленькая жанровая картина, принадлежащая графу Пемброку въ Вильтонгаузѣ въ Англіи: общество мужчинъ и женщинъ вокругъ игорнаго стола; остроумно но нѣсколько рѣзко обдѣланная вещь; потомъ мужчина и женщина играющіе въ шахматы и около нихъ десять другихъ лицъ; принадл. барону Вертеру, прусскому послу въ Вѣнѣ.—Прекрасная, тонко написанная картина 1522 г., наход. въ мюнх. пинак.: Б. Матерь съ Мл. Іисусомъ и по сторонамъ ихъ, св. Магдалина и колѣнопреклоненный вдатель.—Въ вѣнск. Бельведерѣ Лукѣ приписываютъ очень стертый къ сожалѣнію, портретъ импер. Макса. Въ вѣнской академіи художествъ, хранится единственная уцѣлѣвшая изъ многочисленныхъ его картинъ, писанныхъ клеевыми красками по холсту: Августъ и тибуртинская сивилла. Кромѣ того въ тамошней Лихтенштейнской галереѣ есть одинъ изящно отдѣланный образъ Рождества Христова, съ освѣщеніемъ исходящимъ отъ Младенца, помѣч. 1530 г., и изображеніе двухъ пустынножителей; потомъ еще, (по Ваагену), одно Несеніе креста, помѣченное именемъ Ганса Кульмбахскаго. Іисусъ въ терновомъ вѣнцѣ, почти въ натур. вел. во флор. Уффиціяхъ, хотя грубыхъ формъ, но съ весьма удачнымъ выраженіемъ глубокой скорби, и съ сильнымъ колоритомъ. Другое, очень схожее съ предъидущимъ изображеніе этого же предмета, но съ прибавленіемъ фигуръ Пилата и стражей, съ именемъ Дюрера, находится въ часовнѣ Палаццо реале въ Венеціи *). Красивое изобр. Мадонны (№ 425) въ мадр. музеѣ.

Современникъ Луки Янъ Мостартъ изъ Гаарлема (1474—1555), замѣчателенъ не столько по твердости въ рисункѣ, сколько по наивному и милому выраженію въ особенности головъ Мадонны, но весьма мягкой моделлировкѣ и превосходной обдѣлкѣ пейзажа. Главнымъ произведеніемъ его считается въ настоящее время напрестольникъ съ фигурами въ натур. величину въ любекской Маріинской ц. Въ серединѣ Поклоненіе волхвовъ, на

*) Не припоминая хорошо приписываемыхъ Лукѣ въ антверп. акад. маленькихъ картинъ, мы не беремъ на себя судить о подлинности ихъ. Ф. Бл.

внутренней створѣ створ Рождество Христово и бѣгство въ Египетъ, на внѣшней Адамъ и Ева. Въ антверпенской академіи два портрета, и Т. Христосъ съ Б. Матерью въ небесной Славѣ окруженные ангелами, внизу пророки и сивиллы въ полроста. Въ церкви Нотръ-Дамъ въ Брюгге есть одно изобр. скорбящей Богоматери (Mater dolorosa), съ замѣчательно глубокимъ выраженіемъ. Въ берл. музеѣ два прелестныя маленькія изобр., на одномъ Пр. Дѣва представлена на темномъ фонѣ среди ангеловъ, на другомъ сидящею среди богатаго пейзажа.

§ 259. Въ главѣ *брабантскихъ художниковъ**) стоитъ Квинтинъ Массисъ (правильнѣе Массисъ, изъ Антверпена, принадлежавшій вѣроятно тамошней семьѣ живописцевъ, онъ род. въ 1460 ум. въ 1530 или 31 г.). О ходѣ образованія этого художника мы почти ничего не знаемъ; извѣстно только, что въ началѣ онъ былъ кузнецомъ, и дабы удостоиться руки возлюбленной своей, какъ говорятъ, безъ учителя изучилъ искусство живописи. Дѣйствительно трудно опредѣлить, кого изъ извѣстныхъ живописцевъ онъ былъ ученикомъ; по необыкновенно крупнымъ размѣрамъ его фигуръ и расположенію ихъ по пространству, и по извѣстному патетическому характеру композицій, онъ ближе чѣмъ къ другимъ художникамъ подходитъ къ старшему современнику своему, Рожьé ванъ'дер'Вейде, но значительно отъ него разнится, и въ обдѣлкѣ отдѣльностей, и въ колоритѣ. То что у Рожье было только неопредѣленнымъ чувствомъ, у него представляется уже свободнымъ, сознательнымъ мастерствомъ. Массисъ отличался глубокимъ и независимымъ духомъ, которому не по вкусу была внѣшность позднѣйшихъ ванъ'Эйковыхъ послѣдователей, и уже надоѣло рутинное распредѣленіе мелкихъ фигуръ по пышному миніатюрно-отдѣланному заднему фону, по который хотя и съ измѣнчивымъ успѣхомъ—стремился къ высшимъ цѣлямъ въ своемъ искусствѣ: къ полному, всесторонему развитію человѣческаго образа и его одушевленію посредствомъ сильнаго выраженія, и къ композиціи отвѣчающей какъ духовнымъ отношеніямъ, такъ и художественнымъ требованіямъ. При такомъ свободномъ пониманіи, художника конечно не могла удовлетворять напвная пышность прежняго колорита; Массисъ любилъ простые, свѣтлые колера, въ которые, такъ сказать, онъ вдыхалъ всю игривость формъ своей мастерской лѣпки, напоминающей Лоренца ди-Креди.—Что новое направленіе однако, хотя ему и доставило почести и славу, но лишь плохо его вознаграждало, и то что повидимому наиболѣе порицалось въ его произведеніяхъ,—т. е. недостатокъ, по большой части, богатой обстановки побочностями,—вскорѣ безпрекословно допускаемо было въ произведеніяхъ нидерландскихъ мастеровъ, получившихъ свое образованіе въ италіянскихъ школахъ.

Главное его произведеніе напрестольникъ находившійся прежде въ соборѣ, и хранящійся теперь въ антверпенской академіи, начатый имъ въ 1508 г. На серединѣ образъ представленъ снятый съ креста Спаситель и вокругъ

---

*) Довольно странно, что о древнѣйшей брабантской школѣ почти ничего неизвѣстно кромѣ того, что еще въ позднѣйшемъ XV в. открыть былъ антверпенскій цехъ живописцевъ въ С. Лукѣ.—Рожье ванъ' дерь Вейде между тѣмъ жилъ въ Брюсселѣ.

бездыханнаго тѣла плачущіе ближніе, и святые жены; Б. Матерь удрученную глубокою скорбью поддерживаетъ Іоаннъ; два почтенные старца, Іосифъ Аримаѳейскій и Никодимъ держатъ верхнюю часть тѣла умершаго Спасителя, между тѣмъ какъ святыя жены омазываютъ Его раны; фигуры почти въ натуральную величину, и группы расположены такимъ образомъ, что каждое лицо выдается вполнѣ явственно. На правомъ крылѣ створъ изображена глава Іоанна Кр. на столѣ Ирода, а на возвышеніи видны играющіе музыканты, комически противныя фигуры. На лѣвомъ крылѣ представленъ Іоаннъ евангелистъ въ котлѣ съ кипящимъ масломъ; кругомъ мучители, звѣрски издѣваясь разпетаютъ огонь, другіе изъ присутствующихъ спорятъ между собою и пр. Эта картина исполнена высокаго совершенства и жизненной правды; отдѣльные характеры умно выдержаны и фигуры плачущихъ на середнемъ образѣ замѣчательны истинно величавымъ паѳосомъ въ различныхъ его оттѣнкахъ; словомъ, въ этомъ отношеніи картину можно бы ставить на ряду съ произведеніями Леонарда да-Винчи, еслибы она достигала свойственныхъ послѣднимъ спокойствія и красоты формъ, и при томъ извѣстная жосткость и принужденность не обличали усилія художника справиться съ своимъ предметомъ.

Въ другихъ картинахъ, не допускавшихъ по своему содержанію подобнаго паѳоса, Квентинъ выказываетъ больше мягкости и особенное, ясное и свѣжее чувство жизни; такъ мж. пр. въ прекрасномъ напрестольникѣ перешедшемъ въ петерб. Эрмитажъ изъ галереи пок. короля голл. и представляющемъ Царицу небесную съ Мл. Іисусомъ на рукахъ, стоящею на полумѣсяцѣ и окруженною ангелами; внизу семь фигуръ мистическаго значенія, отчасти изъ ветхаго завѣта, отчасти изъ легендъ.—Въ этомъ же родѣ напрестольникъ въ одномъ изъ боковыхъ придѣловъ Петровской ц. въ Лёвенѣ: на среднемъ образѣ Б. Матерь съ М. Іисусомъ и святые сродники, на створахъ съ боковъ, сцены изъ житія родителей Пр. Дѣвы; произв полное задушевнаго выраженія и съ самымъ гармоническимъ и мягкимъ освѣщеніемъ и колоритомъ.—Сюда же примыкаетъ картина въ берл. музеѣ; Б. Матерь на престолѣ лобызающая М. Іисуса. На переднемъ планѣ столикъ на которомъ стоятъ искусно представленныя яства, указывающія уже на земную потребность, черту, чуждую изображеніямъ старыхъ мастеровъ, какъ и во обще довольно оживленный характеръ свойственный всей этой композиціи. Съ другой стороны, престолъ и въ особенности сквозные агатовые столбы и прорѣзныя золотыя капители, обдѣланы совершенно въ древнемъ тщательномъ вкусѣ.—Въ антверпенской академіи кромѣ упомянутаго главнаго произв. Массейса, ему приписываютъ: с. Магдалину въ полроста, (повтореніе этой картины находилось прежде въ Корсгамгаузѣ, теперь у Джемса Ротшильда въ Парижѣ); и одно изобр. Спасителя въ терновомъ вѣнцѣ, лицо полное глубокой скорби и съ опущеннымъ взоромъ; потомъ еще поясныя изобр. І. Христа и Б. Матери, съ которыхъ недавно сняты были гравюры съ ошибочною пометою «Гольбейнъ». Но плѣнительной красотѣ и благородству выраженія эти головы едва ли уступаютъ любому изъ лучшихъ произведеній нѣмецкихъ мастеровъ того времени, и если какое нибудь изображеніе, то именно это, достойно занять мѣсто на ряду съ Дюреровыми апостолами: (повторенія встрѣчаются въ лонд. парк галереѣ и т. др. м.).—

Отличная картина „Лукреція, приписываемая старшему Кранаху, въ вѣнск. Бельведерѣ.

Сверхъ того существуетъ еще нѣсколько жанровыхъ картинъ съ фигурами въ натур. вел., но въ полроста, помѣченныхъ обыкновенно именемъ Квентина, хотя ни одна изъ нихъ не обличаетъ обдуманнаго способа обдѣлки этого мастера. Одна изъ нихъ между тѣмъ, картина «двухъ скупщиковъ», такъ превосходно скомпонована, что нѣтъ никакого основанія сомнѣваться въ ея подлинности. Представлены двое мужчинъ сидящихъ у стола; одинъ изъ нихъ, съ виду купецъ, считаетъ деньги и записываетъ сумму въ счетную книгу; другой, повидимому силутовавшій, положивъ фамильярно руку на плечо товарищу, съ лукавымъ удовольствіемъ смотритъ на зрителя. Вся картина, нетолько по характеру головъ, но тоже по различнымъ изображеннымъ принадлежностямъ конторской комнаты превосходно задумана, и представляетъ замѣчательный примѣръ перехода живописи отъ священныхъ къ мірскимъ предметамъ. Лучшіе экземпляры, къ числу которыхъ вѣроятнѣе нельзя отнести слывущій за оригиналъ экземпляръ въ Виндзорскомъ замкѣ, вѣроятно исполнены сыномъ Квентина Іоанномъ, который, однако въ послѣдствіи по своему многократно измѣнилъ этотъ сюжетъ. Ему сверхъ того принадлежатъ лучшіе экземпляры «Мѣнялы» или «золотыхъ дѣлъ мастера съ женою»; «спорящихъ супруговъ» и пр. посящіе во многихъ галереяхъ имя отца его.

Квентинъ Массисъ повидимому не образовалъ около себя извѣстной школы. Только сынъ его, упомянутый нами сейчасъ Іоаннъ Массисъ, извѣстенъ какъ ученикъ его, между тѣмъ, произведенія его, какъ по безцвѣтному колориту, такъ и по болѣе площадному своему характеру, представляютъ мало занимательнаго. Какъ на образчики укажемъ на двѣ картины его руки въ гал. корол. гол. въ Гагѣ: изобр. І. Христа въ терновомъ вѣнцѣ и Пиесіе креста; другія вещи въ антверп. академіи Кромѣ вышеупомянутыхъ уже жанровыхъ картинъ, встрѣчаются мж. пр. часто изображенія бл. Іеронима въ натур. вел. и въ полроста, писанныя отчасти имъ, отчасти менѣе искусными антверпенскими художниками *).

§ 260. Одновременно съ Квентиномъ Массисомъ, и до половины еще XVI в., мы встрѣчаемъ довольно значительное число нидерландскихъ художниковъ, которые иными путями старались сравнять недостатки древней школы. Слава великихъ италіянскихъ мастеровъ проникла на сѣверъ, и высшая красота ихъ твореній раскрыла чувству новую область. Благодаря опытности пріобрѣтенной ученіемъ въ Италіи, нидерландскіе художники могли надѣяться на лучшіе для себя результаты. Удержанъ былъ задушевный характеръ древняго способа изображенія, но безъ свойственныхъ ему жосткости и неправильности; формы фигуръ стали обдѣлываться правильнѣе и полнѣе, группировка наглядѣе и изящнѣе, и такимъ образомъ достигнуто было то, что возникли различнаго рода картины, производившія безспорно пріят-

*) По мнѣнію Вааген а оригиналъ, руки Квентина, находится у графа д'Арраша въ Турнэ.

ное впечатлѣніе на глазъ [1]). Но вмѣстѣ съ наивностью старинныхъ изображеній исчезъ тоже ихъ внутренній, таинственно-трогательный характеръ, а между тѣмъ отъ нихъ еще не освободились на столько, и вообще внутренно не довольно еще окрѣпли, чтобы проникнуть въ глубину источника изъ котораго вытекало болѣе совершенное направленіе италіянскаго искусства. Вотъ почему, не смотря на многія внѣшнія усовершенствованія, произведенія этихъ нидерландскихъ мастеровъ по большой части отличаются извѣстною внутреннею пустотою чувства, весьма далекою отъ величавой силы Квинтиновыхъ работъ, и лишь въ одиночныхъ случаяхъ уступающею болѣе строгому характеру, какъ напр. преимущественно въ раннихъ произведеніяхъ тѣхъ мастеровъ, которые слѣдовали этому направленію. Значительнѣйшіе художники слѣдующіе:

Бернгардъ ван'Орлей, или Барентъ изъ Брюсселя [2]), род. въ 1471 г. въ Брюсселѣ и тамъ же ум. 1541 г. Раннія произв. его большею частью отличаются здравой характеристикою и свѣжимъ, полносочнымъ колоритомъ; зато въ позднѣйшихъ, исполненныхъ имъ послѣ его пребыванія въ Рафаэлевой школѣ, замѣтна склонность къ мелкому идеализму и колоритъ тѣла въ особенности сухъ. Въ брюссельск. музеѣ находится прекрасная картина его ранней поры, когда онъ преимущественно слѣдовалъ еще отечественной художественной манерѣ и собственному живому чувству: Плачъ надъ умершимъ Спасителемъ близкихъ Его и святыхъ женъ. Композиція отличается глубокимъ выраженіемъ скорби и сострадація и пріятными формами головъ. На створахъ множество портретовъ.—Надпрестольникъ съ Обрученіемъ Пр. Дѣвы, и по сторонамъ Благовѣщенія и Принесенія въ храмъ, въ ц. въ. Іерръ (между Мехельномъ и Антверпеномъ [3]). —Весьма сходственная картина (но безъ створъ) въ Штеделевомъ инст. во Франкф. на М. (слѣдующая тамъ Беллиніевой работою). — Къ брюссельскому образу ближе другихъ картинъ по достоинству подходитъ одно изобр. Св. Семейства въ Кеддельстонголлѣ (помѣстьѣ лорда Сверелля); замѣчательное по благородству и тонкому характеру, и отличному выполненію; колоритъ въ свѣтлыхъ частяхъ красноватаго тона, въ тѣняхъ сѣраго.— Въ вѣнск. Бельведерѣ его именемъ помѣчено изображеніе состоящее изъ двухъ отдѣловъ; на одномъ, Сошествіе Св. Духа; на другомъ, Гоненіе на апостоловъ [4]). —Въ мюнх. пинак. с. Порбертъ, возражающій еретику Танхлину; превосходныя головы, богатая италіянская архитектура.—Отлично выполненный женскій портретъ въ (прежней) карт. гал. голландскаго коро-

---

[1]) Въ послѣдней главѣ этого отдѣла мы будемъ говорить о другихъ нидерландскихъ живописцахъ, на которыхъ инымъ образомъ отразилось вліяніе италіянскихъ мастеровъ.

[2]) Великолѣпныя стеклописныя работы въ брюссельской ц. с. Гудулы, состоящія по большей части изъ портретовъ княжескихъ особъ того времени съ ихъ святыми заступниками среди роскошной архитектурной обстановки по вкусѣ возрожденія, приписываемы были то Орлею, то Коксіе и даже Рожье ван'дер'Вейде. Но отношенію къ фигурамъ работа не важна, но декоративная часть безподобна.

[3]) Ср. Вагенъ въ D. Kunstbl. 1847. стр. 219 и сл.

[4]) Вмѣсто этого предмета у Вагена показанъ: царь Антіохъ Епифанъ воздвигающій идолъ въ Іерусалимскомъ храмѣ.—Пер.

ля въ Гагѣ, въ стилѣ Андреа дель Сарто. —Картина позднѣйшей поры этого художника въ п. св. Якова въ Антверпенѣ: Страшный Судъ, и на створахъ святые съ семьею жертвителя. Но нашимъ фигурамъ воскресшихъ занимающихъ главное пространство средняго образа видно, что художникъ преимущественно имѣлъ въ виду премѣстить зрителю прекрасныя формы въ разнообразныхъ положеніяхъ. —Самое обширное произв. Орлеѣя вѣроятно большой напрестольникъ въ Марійской ц. въ Любекѣ. На внѣшней сторонѣ створъ Благовѣщеніе, на внутренней (и внѣшней сторонѣ внутреннихъ створъ) четыре учителя церкви; на средненъ образѣ Св. Троица и святые, и по сторонамъ, на внутреннихъ сторонахъ внутреннихъ створъ Іоаннъ евангелистъ, получающій Откровеніе, и Сивилла съ Августомъ. Обѣтка не равна и только мѣстами удовлетворительна. —Однимъ изъ прекраснѣйшихъ твореній нидерландско-итальянской школы можно считать изобр. Св. Семейства по мотиву Леонарда, хранящееся въ императорской галереѣ: ликъ Мадонны исполненъ выраженія глубочайшей задушевности. —Многія другія вещи его руки разсѣяны по галереямъ, мж. пр. замѣчательныя произв. въ вѣнск. Бельведерѣ: отличная картина (І. Христосъ съ Б. Матерью и Іоанномъ Кр.) въ мадрид. музеѣ, славящая тамъ за произв. Мартина Шёна.

Іоаннъ Мабузъ (или Моёжъ, собственно Госсартъ): въ раннихъ своихъ произв. исполненныхъ имъ до пребыванія въ Италіи этотъ художникъ не уступаетъ обоимъ предыдущимъ ни въ энергіи, ни благородствѣ и многосторонней и глубокой характеристикѣ. Отличные картины ранняго его періода слѣдующія: большое и богатое Поклоненіе волхвовъ въ Кастль Говардѣ; другое въ Луврѣ, тоже строгая еще и дѣльная композиція; створы съ одного напрестольнаго образа въ любекскомъ соборѣ, съ мастерски исполненными фигурами святыхъ и семействомъ жертвителей среди богатыхъ и прекрасныхъ пейзажей; Снятіе съ Креста съ одиночными святыми по створамъ 1521 г. принадлежавшее прежде г. Соллн въ Лондонѣ; Св. Троица съ аллегорическими фигурами Любви и Мира (Charitas, Pax) въ (бывшей) гал. голл. короля въ Гагѣ, дѣльная еще, какъ по рисунку, такъ и по выраженію картина. Одно Снятіе съ креста изъ этой галереи перевезено въ Петербургъ.—[*]) Въ многочисленныхъ позднѣйшихъ произведеніяхъ его выказывается манерное подражаніе итальянцамъ, такъ мж. пр. въ двухъ большихъ картинахъ въ берл. музеѣ, съ Адамомъ и Евою, Нептуномъ и Амфитритою, представляющими только большія холодныя академическія фигуры. Другія картины въ разныхъ галереяхъ.

Іоаннъ Схорель, изъ Голландіи (1495—1562) нѣкоторое время былъ ученикомъ Госсарта, потомъ во время путешествія къ святымъ мѣстамъ въ 1520 г. продолжительное время пробылъ въ Италіи, и впослѣдствіи жилъ каноникомъ въ Утрехтѣ.—[**]) Слава которую прежде пользовался этотъ художникъ значительно упала съ тѣхъ поръ какъ рядъ картинъ, славившихъ его работою, признанъ за произведенія неизвѣстнаго кельнскаго мастера (см.

---

[*]) Одно прекрасное Несеніе Креста славившее его работою въ берл. музеѣ приписываютъ Гергарду Горебуту см. (ст. 524).

[**]) Joh. Secundi opera: Epist. VII lib.I.

625 и сл.), и въ замѣнъ дозналы были *) подлинныя его картины, не превышающія уровень другихъ современныхъ ему произведеній посредственнаго достоинства. Главное его произведеніе створчатый напрестольникъ, въ собраніи картинъ въ утрехтской ратушѣ: Мадонна и вдатель этого образа среди пейзажа, на створахъ тоже святые съ вдателями, и на краю надпись съ именемъ Схорела. **) Дѣльное произведеніе въ нидерландо-итальянской манерѣ. Тамъ же, изъ числа пяти досокъ съ погрудными фигурами утрехтскихъ богомольцевъ, полными характера и опредѣленности, первыя двѣ вѣроятно расписаны Схорелемъ, тѣмъ болѣе что на нихъ помѣщенъ портретъ его. Два портрета въ вѣнск. Бельведерѣ, мужа и жены, 1539 г. весьма подумманаго исполненія и съ глубокимъ, теплымъ колоритомъ. Съ большою достовѣрностью ему приписываютъ тоже жанровую картину, находившуюся въ 1835 въ Корстангаузѣ: четы влюбленныхъ, забавляющихся музыкою и пиршествомъ. Въ этой картинѣ особенно хвалятъ чрезвычайную правду и живость во всѣхъ частяхъ и теплый, смугловатый тонъ колорита. — Одно Распятіе, принадлежащее г. Брелю въ Кёльнѣ, ***) съ 1530 г. и надписью «Schoorle», покрайней мѣрѣ навѣрно произведеніе посредственнаго полуитальянскаго нидерландца. — Антонисъ Моръ (Моро, Моръ 1512 - 1575, или по другимъ свѣденіямъ 1518—1588); ученикъ предъидущаго. Его руки есть отличные портреты въ простой манерѣ древнихъ мастеровъ, и другія въ итальянскомъ вкусѣ. Древнѣйшіе изъ нихъ по всей вѣроятности портреты двоихъ утрехтскихъ канониковъ (и богомольцевъ, см. выше), въ берл. музеѣ подъ № 585. А., они помѣчены его именемъ и 1544 г. и еще близко подходятъ къ Схорелевымъ работамъ. Потомъ въ Вѣнѣ, гдѣ въ особенности можно ознакомиться съ его манерою, портретъ кардинала Гранвелы 1549 г.; порт. молодаго мужчины съ рубиномъ на лицѣ, 1564 г.; порт. молодыхъ мужа и жены 1575.; въ Дрезденѣ: два женскіе портрета, носящіе имя Гольбейна; наконецъ въ Англіи, портр. «католической королевы Маріи» и графа Эссекса, у лорда Ярборо въ Лондонѣ; порт. Сэра Генри Сиднея и жены его (въ натур. вел.) у г. Виндгама въ Натвортѣ. Иногда какъ будто бы проглядываетъ прямое вліяніе Гольбейна. — Сюдаже можно включить еще двухъ другихъ портретистовъ того времени: Іоасса изъ Клеве (проц. между 1530 и 1550 г.) занимающаго мѣсто въ серединѣ между Гольбейномъ и Моро; (портреты его работы въ Виндзорѣ, Альторпѣ и пр.), и потомъ Николаса Лусидэля по прозв. Писатель (1505—1600), его руки мж. пр. превосходный по концепціи, но въ колоритѣ холодный портретъ знатнаго мужа въ берл. музеѣ, и мастерскій портр. какого-то математика обучающаго своего сына, въ мюнх. пинакотекѣ.

Михаилъ Коксисъ (Коксисъ, правильнѣе ванъ'Коксіенъ, род. въ 1499 г. въ Мехельнѣ, ум. тамъ же въ 1592), ученикъ Бернгарда ванъ'Орлеія, встрѣ-

*) Пассаванъ. Ср. его Beitrage etc. въ Kunstbl. 1841 № 13.

**) Судя по тому что его здѣсь называютъ bonus Scorelius, и его весьма щедро уподобляютъ Апеллесу, можно заключить что онъ эту картину какъ и другія написалъ изъ одолженія и по охотѣ.

***) Съ этой картиной схоже по мнѣнію Waagen Deutschl. II. стр. 248 одно изобр. Распятія въ штутг. музеѣ.

чается въ послѣдствіи въ числѣ учениковъ Рафаэля (см. ст. 435). О превосходной копіи писанной имъ съ гентскаго напрестольника братьевъ ван' Эйкъ, мы уже упомянули (стр. 503). Въ ц. с. Гертруды въ Левенѣ, чрезвычайно выразительное изобр. Мадонны семи скорбей; образъ надъ главнымъ престоломъ менѣе важенъ. Фрески въ ц. с. Марія делл'Анима въ Римѣ незамѣчательны и очень манерны. («Успеніе Б. Матери» въ мадридск. музеѣ, слывущее однимъ изъ главныхъ его произв., какъ говорятъ, холодная вещь). Въ картинномъ собраніи Левенской ратуши: І. Христосъ между апп. Петромъ и Павломъ, вверху нѣсколько ангеловъ; картина хотя очень повреждена, но въ ней видно болѣе рѣшительное и удачное подражаніе Рафаэлю. Въ другихъ картинахъ, напр. въ антверп. акад. (Торжество І. Христа, с. Себастіанъ и пр.) выказывается болѣе соединеніе фландрской манеры съ итальянской. Почти столѣтняя жизнь художника затрудняетъ рѣшительный приговоръ относительно подлинности многихъ его работъ.

Ланселотъ Блондель. Въ берл. музеѣ: Б. Матерь съ Млад. сидящая на богатомъ, причудливо украшенномъ тронѣ; Мл. слабо написанъ, фигура Б. Матери полна благородства и кротости, и по крайней мѣрѣ по общей постановкѣ болѣе сродственна еще стилю древней школы. Тамъ же, большое изобр. Страшнаго суда, въ которомъ непріятно сливаются сѣверный и южный способы обдѣлки. Мадонна съ свв. Лукою и Элигіемъ въ брюггскомъ соборѣ; въ этомъ же городѣ въ ц. с. Якова, Козьма и Даміанъ. (Его же работы потомъ рисунокъ къ знаменитому камину со статуями Карла V, родителей его и дѣдовъ, въ судейскомъ залѣ города Брюгге.)

Мартинъ Хемскеркъ (по родинѣ его: ван'Веэнъ, (1498—1573), ученикъ Схореля. Въ раннихъ произведеніяхъ своихъ, которыхъ не малое число въ мюнх. пинак., художникъ этотъ сродственъ скорѣе простому и болѣе задушевному способу обдѣлки учителя своего; въ позднѣйшихъ работахъ видно очень манерное подраженіе итальянскимъ мастерамъ и пр.

§ 261. Въ заключеніе замѣтимъ, что пейзажное искусство въ нидерландской школѣ именно въ это время впервые выступаетъ какъ самостоятельный предметъ изображенія. Еще прежде, въ произведеніяхъ ван'Эйковой школы, этотъ элементъ игралъ важную роль, но теперь, благодаря болѣе свободному пониманію нѣкоторыхъ отдѣльныхъ художниковъ, онъ выступаетъ все болѣе и болѣе, а представляемое въ пейзажѣ священное событіе, безъ котораго еще не рѣшались вполнѣ обойтись, получаетъ значеніе скорѣе побочной обстановки къ изображенію. *) Между тѣмъ, нельзя сказать чтобы первые, рѣшившіеся на этотъ новый шагъ принадлежали именно къ числу очень замѣчательныхъ мастеровъ; пейзажи Альтдорфера и Мануэля значительно превосходятъ ихъ работы красотою, поэтическою силою и мощнымъ эффектнымъ

*) Подобно тому какъ на многихъ жанровыхъ картинахъ того времени помѣщаемы были въ соотвѣтствіи имъ событія изъ священной исторіи. На изображеніи кухни Лудгера младшаго цум'Рингъ стр. 632 художникъ впадаетъ еще въ бо́льшую крайность. Главный предметъ тутъ очевидно съѣстные припасы и кухонная посуда; за тѣмъ слѣдуютъ повора, служители и пр. лишь третье мѣсто отведено браку въ Канѣ галилейской, видному вдали сквозь отворенную дверь.

освѣщеніемъ. Въ замѣнъ этихъ качествъ мы встрѣчаемъ здѣсь изобиліе отдѣльныхъ предметовъ, напр. всякаго рода причудливыя формы горъ, представляющія рѣдкое по гармонически связанное цѣлое, и въ которыхъ еще проглядываетъ дѣтская радость въ пестротѣ и разнообразіи, и даже самые отдаленные планы обѣлываются еще съ мелочною тщательностью и точностью. Значительнѣйшіе художники по этой части, Іоахимъ Патениръ, (или правильнѣе де Патэниръ изъ Динанъ, прибл. 1490—1545) и Герри де Блэсъ (род. въ Бувинь 1480 г. ум. вѣроятно въ Льежѣ въ 1550 г. прозванный италіянцами Чиветта)[3]), кромѣ того, по немногимъ историческимъ своимъ картинамъ обо примыкаютъ къ упомянутымъ выше мастерамъ. О различномъ направленіи этихъ художниковъ свидѣтельствуютъ нѣкоторыя картины берл. музея, изъ числа ихъ приведемъ для примѣра замѣчательный пейзажъ Патенира: по серединѣ картины, и какъ живописная точка соединенія цѣлаго, изображена Б. Матерь съ Мл. Іисусомъ отдыхающіе во время бѣгства въ Египетъ, вокругъ ихъ обширный видъ. На заднемъ планѣ могучая скала достигающаго вершиною до облаковъ и въ углубленіи которой находится монастырь съ ведущею къ нему тропинкою; по обѣимъ сторонамъ скалы видны села съ разнообразно скученными укромными домиками; слѣва тянущіеся въ даль горные хребты, справа обширная долина съ рѣкою и городомъ, а на горизонтѣ море; даль изсиня-зеленаго, рѣзкаго тона. Въ мадрид. музеѣ находятся: очень схожая съ претящущею картина, (суда по описанію Пассавана); потомъ «Харонова лодка», и «искушеніе св. Антонія», обѣ эти картины сродственны Бошевымъ произведеніямъ. Въ брюссельскомъ музеѣ изобр. Мадонны «семи скорбей.» Герри де Блэсъ уже болѣе чѣмъ Патениръ приближается къ способу пониманія позднѣйшихъ пейзажистовъ; онъ гораздо менѣе рѣзокъ, и стремясь къ воздушной перспективѣ впадетъ въ манерность. Богатыми пейзажами его руки отличаются: Отдыхъ во время бѣгства въ Египетъ, въ базельск. публ. галереѣ; Проповѣдь Іоанна, у г. Бекфорда въ Батѣ, и Столпотвореніе вавилонское въ венец. академіи.

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

ИСКУССТВО ВНѢ ИТАЛІИ ВЪ XVI СТОЛѢТІИ ПОДЪ ИТАЛІЯНСКИМЪ ВЛІЯНІЕМЪ.

§ 262. Общій взглядъ на нѣмецкую и нидерландскую живопись во второй половинѣ XVI столѣтія, и на французскую и испанскую въ началѣ этого вѣ-

3) Civetta, сычъ; знакъ которымъ этотъ художникъ обыкновенно помѣчалъ свои картины. — Пер.

ка, представляетъ такъ же мало истиннаго отраженія, какъ и манерная живопись италіанцевъ, послѣдніе (даже многое усвоили себѣ непосредственно изъ первыхъ рукъ, что потомъ уже изъ вторыхъ рукъ, т. е. отъ нихъ самихъ перешло въ искусство внѣ Италіи. Тѣмъ не менѣе этотъ періодъ замѣчателенъ, нетолько по отношенію къ исторіи того времени, но преимущественно по внутренней борьбѣ въ которую, на кануѣ своего возрожденія, коренное реалистическое начало вступаетъ противъ общихъ идеаловъ занесенныхъ изъ Италіи, прорываясь всюду и произвеля въ нихъ причудливостью своею не рѣдко забавное замѣшательство.

Мы разсмотримъ сперва нидерландское искуство, *) въ немъ всего легче видѣнъ переходъ.

Изъ числа мастеровъ поименованныхъ нами прежде, и старавшихся облагородить туземный способъ компоновапія посредствомъ изученія италіянскаго искуства, многіе въ послѣдствіи своей дѣятельности, убѣдившись въ несообразности подобнаго сочетанія, вполнѣ предались подражанію италіянской живописи. Въ теченіи XVI вѣка это направленіе пришло еще болѣе обширные размѣры, и сначала все вниманіе устремляемо было исключительно на флорентинскую и римскую школы, такъ какъ въ нихъ именно и находилось уже готовымъ то, чего не доставало туземному искуству, т.е. вполнѣ грандіозное развитіе формы, составляющее ихъ характеристическую особенность. Между тѣмъ и къ этимъ подражателямъ, да въ большей еще степени примѣнимо то, что сказано было объ упомянутыхъ выше художникахъ, имъ тоже была чужда глубоко-нравственная жизненная точка, изъ которой у великихъ мастеровъ Италіи пробивалась высшая красота, и они тоже ограничились подражаніемъ внѣшнимъ типамъ, и идеалъ, до котораго при всемъ томъ они возвысились, былъ не болѣе какъ форма безъ содержанія и жизни. Только въ портретныхъ изображеніяхъ, въ которыхъ необходимо было держаться ближе жизни и природы, мы встрѣчаемъ отдѣльныя превосходныя произведенія. Зато съ другой стороны, здѣсь какъ и въ Италіи, безъотрадны въ особенности аллегорическія изображенія, соотвѣтствовавшія въ значительной степени образованію того времени. Представляя собою смѣсь изъ греко-римской миѳологіи ихъ назначеніе состояло въ томъ, чтобы олицетворять даже невозможное.

Къ числу нидерландцевъ обратившихся прежде другихъ исключительно къ италіянскому искуству, принадлежитъ Ламбертъ Ломбардъ (собственно, Ламбертъ Сустерманнъ, род. въ Льежѣ въ 1506 г. и умерш. тамъ-же 1560); какъ полагаютъ ученикъ Андреа дель-Сарто. Изо всѣхъ современныхъ художниковъ стремившихся къ одинаковой цѣли, Ламбертъ наиболѣе замѣчательный; въ нѣкоторыхъ случаяхъ онъ умѣлъ съ живымъ чувствомъ усвоить себѣ благородный и достойный характеръ римской школы, но такъ какъ картины его носятъ болѣе простой и скромный характеръ, онъ не пользовался такой славою какъ позднѣйшіе художники. Его работы мж. пр. въ

*) Ср. Schnaase, Niederl. Briefe стр. 249 и сл. Waagen, Paris. стр. 541 и сл.— Дальнѣйшую исторію нѣмецкой и жанровой живописи въ XVI в. мы оставляемъ до слѣдующей книги.

берл. музеѣ граціозное и полное чувства изобр. Мадонны держащей на рукахъ спящаго Младенца. Колоритъ здѣсь нѣсколько блѣденъ, какъ въ большей части изображеній Мадонны слѣдующихъ италіянской работѣ, но весьма нѣжно оттѣненъ. Три другія изъ рѣдко встрѣчаемыхъ нынѣ картинъ этого мастера (переходъ черезъ чермное море и пр.), вѣроятно остались въ Гагѣ послѣ распродажи собранія пок. голл. короля.

Знаменитый ученикъ Ломбарда и настоящая глава всего художественнаго направленія того времени, Францъ Флорисъ (собств. Франсъе-Врѣндтъ, род. 1520 ум. 1570 г.). По отношенію къ значительному вліянію этого художника на искусство, современники прозвали его «свѣточемъ и путеводителемъ нидерландскаго искусства», и даже величали «фландрскимъ Рафаэлемъ». Францъ Флорисъ дѣйствительно перенялъ отъ Рафаэля и Микель-анджело нѣкоторыя внѣшности рисунка и расположенія, и умѣлъ выказывать ихъ съ своеобразною важной претензіею, но такъ-какъ притомъ произведенія его лишены всякаго внутренняго достоинства, они пустотою своею, черствостью и безсодержательностью, изо всѣхъ почти произведеній того времени производятъ очень непріятное впечатлѣніе. Одна изъ самыхъ жалкихъ его работъ (слывшая страннымъ образомъ долгое время Рафаэлевою): Лотъ съ дочерьми, находится въ берл. музеѣ. Выбранный имъ непривлекательный предметъ, соотвѣтствовавшій скорѣе необузданнымъ, чувственнымъ понятіямъ позднѣйшихъ италіянскихъ натуралистовъ, представленъ съ важною холодностью и противно истинѣ. Затѣ предметъ и изображеніе лучше согласованы въ одной картинѣ въ Сансусѣ близъ Потсдама, представляющей Красоту въ образѣ нагой женщины, и позади ея Смерть. Притязательной пустотѣ представительницы жизни, удачно противопоставлена костлявая фигура скелета.—Въ разныхъ галереяхъ можно видѣть безцвѣтно-скучныя изображенія древнихъ божествъ. Знаменитѣйшее произв. его: Низверженіе отпадшихъ ангеловъ, въ антверп. академіи, представляетъ группы хорошо начерченныхъ академическихъ этюдовъ.

Флорисъ образовалъ значительную школу изъ которой вышли слѣдующіе художники: братья Франкъ, изъ нихъ Францъ Франкъ старшій отличается сильнымъ колоритомъ и отсутствіемъ афектаціи. Главныя произведенія его находятся въ академіи и въ антверпенскомъ соборѣ. Къ нему примыкаетъ, но съ большей манерностью, сынъ его Францъ Франкъ младшій, у котораго впрочемъ проглядываетъ уже до нѣкоторой степени Рубенсово вліяніе; довольно любопытная картина его руки въ моихъ гал.: борьба людей и животныхъ противъ Смерти. — Другой ученикъ Флориса, Францъ Поурбусъ старшій, занимаетъ видное мѣсто какъ портретный живописецъ; онъ отличается простымъ и энергическимъ пониманіемъ жизни и сильнымъ колоритомъ. Его Проповѣдь с. Алоисія передъ народомъ, въ антверп. акад. интересна по помѣщеннымъ въ ней портретнымъ фигурамъ. Сынъ его Францъ Поурбусъ младшій, тоже замѣчательный портретистъ; въ Луврѣ не мало произв. его руки.—Значительнѣйшій изъ учениковъ Флориса Мартинъ де Восъ (1531—1603); онъ образовался въ послѣдствіи по манерѣ Тинторетто, и держалъ направленія венеціянской школы тоже нѣсколько уклонился отъ высокаго идеала Флориса, но усвоилъ себѣ болѣе те-

плую и согласную съ природою обдѣлку. Въ антверп. акад. нѣсколько картинъ его работы, мж. пр. одно Искушеніе с. Антонія съ многими, отчасти очень комическими бѣсовщинами въ родѣ изображеній Іерон. Боша. На одной картинѣ его руки въ берл. музеѣ представлены, по одну сторону воскресшій Спаситель являющійся ученикамъ у Тиверіадскаго озера, по другую, пророкъ Іона, ввергаемый въ китову пасть; очень манерное произв. но уже полное жизни и страсти. Тамъ-же, изящная и живая жанровая картина, наказанный Купидонъ. Мартинъ де-Восъ образовалъ значительную школу, и посредствомъ ея различнымъ образомъ вліялъ на художественное направленіе своего вѣка.

Другіе художники второй половины XVI столѣтія между тѣмъ держались преимущественно манернаго подражанія римской школы. Сюда принадлежатъ Варѳоломей Спрангеръ изъ Антверпена *); Петеръ де-Витте (по прозв. Кандидо; Карлъ ван'Мандеръ; Генрихъ Гольціусъ и мн. др. многочисленныя произв. коихъ представляютъ весьма мало отраднаго. Гольціусъ извѣстенъ преимущественно по значительному числу гравюръ. Заслуга ван'Мандера, превышающая значительно его труды по части живописи, въ томъ, что онъ собиралъ біографическія и художественныя свѣдѣнія о предшественникахъ своихъ въ области искусства.

За де-Восомъ слѣдуетъ непосредственно Октавій ван'Веэнъ (Оттонъ Веніусъ, 1556—1634), художникъ старавшійся преимущественно придать фигурамъ болѣе округленный видъ посредствомъ тщательнаго оттѣненія, лучшей моделировки и болѣе гармоническаго распредѣленія свѣтлыхъ и темныхъ частей; группировка его часто безъукоризнена съ академической точки. Въ отношеніи къ духовному выраженію, если исключить подъ часъ довольно дѣльное пониманіе, Октавій ван'Веэнъ не многимъ превосходитъ вышедшихъ изъ Флорисовой школы художниковъ. Картины его руки находятся въ особенности въ мюнх. брюссельск. и антверп. галереяхъ. Слава этого художника въ томъ, что въ его школѣ образовался Рубенсъ.

Современникъ предъидущаго Генрихъ ван'Баленъ, придерживался болѣе венеціянскихъ образцовъ, вліянію которыхъ произведенія его при всей манерности обязаны извѣстнымъ пріятнымъ характеромъ. — Сродственное направленіе выказывается тоже въ работахъ Корнелія ван'Гарлемъ, (Корн. Корнелиссенъ), въ болѣе замѣчательныхъ картинахъ своихъ отличающагося отъ современниковъ, отличною, теплою и мягкою обдѣлкою нагихъ частей, хотя и въ нихъ тоже замѣтно отсутствіе оживленнаго духа и чувственной красоты. Въ берл. музеѣ и въ галереѣ корол. дворца въ Берлинѣ есть нѣсколько картинъ его руки. Другія вещи въ Гагѣ и Дрезденѣ.

Въ заключеніе назовемъ еще Авраама Блумарта, художника прославившагося тоже крайчею манерностью, но въ нѣкоторыхъ изъ своихъ работъ выказывающаго удачное стремленіе къ здравому, сильному схватыванію природы. Сюда относятся въ особенности картины находящіяся въ берл. музеѣ.

*) О богемскихъ миніатюрахъ возникшихъ подъ вліяніемъ Спангера (и итальянскимъ вліяніемъ) ср. Waagen D. Kunstbl. 1850. Стр. 413.

въ томъ числѣ одна, Поклоненіе пастырей, замѣчательна по энергическому эффекту свѣта и полнымъ силы фигурамъ. Другая картина въ большихъ размѣрахъ, представляетъ Св. Семейство и ангела являющагося Іосифу во снѣ. Ангелъ и здѣсь тоже очень манеренъ, (какъ вообще принято было въ подобныхъ изображеніяхъ), Іосифъ зато написанъ несравненно сильнѣе и въ подробностяхъ видно удачное подражаніе природѣ. (Въ моихъ пинакотекѣ хранятся одно Воскресеніе Лазаря его работы; въ Гагѣ изобр. ширшества боговъ).

Если у упомянутыхъ нами художниковъ жанровый характеръ и фигуры, и также ландшафтные задніе планы часто несравненно привлекательнѣе, чѣмъ манерныя историческія сцены, коимъ они служатъ подкладкою, то жанръ какъ и пейзажъ пріобрѣтаютъ болѣе и болѣе самобытное значеніе съ Петра Брёйгеля старшаго (1530—1590) и Павла Бриля (1556—1626), не говоря о многихъ другихъ художникахъ. (См. Книгу V; отд. II; гл. I и II).

§ 263. Въ Германіи этотъ періодъ манернаго упадка и внутренняго истощенія представляетъ зрѣлище несравненно болѣе безсильное и печальное чѣмъ въ нидерландахъ. Всюду чувствуется, что почти только второстепенныя дарованія остались вѣрны живописи, и что малочисленныя исключенія, при будущемъ новомъ возрожденіи искусства не въ состояніи будутъ служить центрами или точками отправленія. Нѣсколько десятковъ лѣтъ по смерти Дюрера, живопись опять становится горолскимъ ремесломъ наравнѣ со всѣми прочими, между тѣмъ немногіе живописцы смотрящіе на живопись какъ на свободное художество, часто внутренно нисколько не лучше, но еще притязательнѣе, чѣмъ прочіе собратья ихъ. Величайшій изъ тогдашнихъ любителей искусства, имп. Рудольфъ II, заботился болѣе о собираніи произведеній древнихъ великихъ мастеровъ, нежели о новыхъ заказахъ.

Нѣмецкіе художники за этотъ періодъ примыкаютъ къ Италіи отчасти посредственно, черезъ нидерландцевъ или даже только по гравюрамъ, отчасти непосредственно, благодаря путешествіямъ въ эту страну. Мы начнемъ съ одного кёльнскаго мастера, съ упомянутаго уже выше Вароломея де Бринъ, (процвѣталъ, 1520 — 1560), ранніе работы котораго еще совпадаютъ съ хорошею порою. Главное произведеніе его, относящееся къ лучшему періоду его дѣятельности, картины 1536 г. находящіяся назъ главнымъ престоломъ церкви въ Кентенихъ двухсторчатыя части одной раки для мощей, расписанныя по обѣимъ сторонамъ; по внѣшнимъ изображеніями различныхъ святыхъ въ натур. вел., потомъ сценами изъ жизни царицы Елены и мученичества онванскаго легіона; по внутреннимъ нѣсколько сценъ изъ страстей Христовыхъ. Въ кёльнск. муз. тогоже времени (1535 г.), дѣльный портретъ бургомистра Бромвилера; въ бер. муз. превосходный портретъ бургомистра І. ванъ'Ритъ 1525 г., почти напоминающій позднѣйшіе Гольбейновы портреты. Изъ позднѣйшихъ произв. въ полуиталіянскомъ родѣ, и отличающихся вообще пустою и непріятною манерностью, значительное число разсѣяно по кёльнск. муз., по кёльнск. церквамъ, (въ особенности въ и. с. Северина), въ Мюнхенской часовнѣ въ Нюрнбергѣ и въ другихъ собраніяхъ. По всей вѣроятности многія изъ этихъ картинъ несправедливо носятъ ставшее собирательнымъ имя де Бринъ. (зато съ другой стороны многія

вещи приписываемыя въ мюнх. галлереѣ Гэмскерку, вѣроятно работы не Бриња). Можетъ быть самая лучшая картина этого направленія находится въ собр. г. Гааза въ Кельнѣ (прежде у Ливерсберга): вверху надъ радугою І. Христосъ, внизу, справа уголники изъ рыцарскаго, слѣва изъ духовнаго сословій, посерединѣ вдали два работающіе крестьянина. Цѣлое подумано строго и нелишено благородства, и въ полныхъ жизненной правды головахъ и хорошемъ характерѣ драпировки напоминаетъ еще прежнюю манеру.—Изъ другихъ кёльнск. живописцевъ того времени не безъ достоинствъ блестящій маньеристъ Іоаннъ изъ Ахена, ученикъ Спрангера; Гельдорпъ Горціусъ (природный нидерландецъ, род. 1553 г.) замѣчателенъ привлекательностью своихъ портретовъ; Іерринхъ, художникъ не лишонный мягкой граціи.

Въ протестантскихъ странахъ сѣверной Германіи, занимавшихъ второстепенное мѣсто еще во времена Дюрера, тамъ и самъ возникаютъ иногда еще художественныя произведенія, но небольшой части незамѣчательнаго достоинства. При дворахъ ограничивались главнымъ образомъ портретною живописью, и употребляли средства свои на покупку рѣдкостей, чеканныхъ работъ, рѣзныхъ произведеній изъ слоновой кости и т. п.; пристрастіе къ подобнымъ вещамъ распространилось тоже между зажиточнымъ классомъ частныхъ людей. Объ отдѣльныхъ художникахъ немного придется сказать. Адамъ Оффингеръ, написавшій въ 1578 г. большое, многофигурное Распятіе для Амфуртской ц. (Магдебургскаго округа), заявляетъ себя въ этомъ произведеніи незамѣчательнымъ маньеристомъ съ слабымъ оттѣнкомъ верхнегерманской школы.—Давидъ Редтель изъ Штеттина, написалъ въ 1580 г. напрестольный образъ Николаевской церкви въ Грейффенгагенѣ въ Помераніи [*], въ стилѣ распространявшемся отъ римско-флорентинской школы по всей Германіи, но не особенно глубоко подуманномъ въ этой картинѣ. Болѣе чѣмъ другіе предметы удалось ему вполнѣ портретно выдержанное изобр. обряда с. Крещенія. Въ то время былъ еще живъ Кранахъ младшій, о которомъ говорено выше (стр. 602).

Изъ верхнегерманскихъ живописцевъ, которыхъ Сандрартъ приводитъ не малое число, однимъ изъ значительнѣйшихъ былъ Гансъ Бокъ въ Базелѣ. Колоссальныя фрески его работы внутри и снаружи тамошней ратуши, отчасти очень манерны (исторія о Сусаннѣ), отчасти зато полны энергіи (извѣстная басня о Апеллесѣ), и отличаются также прекрасными пейзажными фонами, (напр. на аллегорическомъ изобр. Подкупности). Потомъ сюдаже примыкаютъ Товій Стиммеръ изъ Шаффгаузена (род. 1534); Іостъ Амманъ изъ Цюриха (ум. 1591 г. въ Нюрнбергѣ); Христофъ Мейреръ (оттуда же, ум. въ 1614 г.)

Въ Регенсбургѣ въ то время работали Мельхіоръ Боксбергеръ изъ Зальцбурга и Себастіанъ Кирхмейеръ. Картины обоихъ хранятся въ собраніи тамошняго художественнаго общества, въ томъ числѣ работы перваго, І. Христосъ въ преддверіи ада, нѣсколько карикатурная и натянутая композиція но не лишонная живаго драматизма.

*) Kugler, Pommersche Kunstgesch. стр. 238.

Наибольшую дѣятельность обнаруживала живопись въ ту пору въ Баваріи, гдѣ царственный домъ, оставшись вѣрнымъ католицизму, изъ противореформаціонныхъ принциповъ стоялъ за полное процвѣтаніе искусства для возстановленія церковнаго благолѣпія. Тотъ же самый дворъ который Орланду Лассо назначалъ жалованье, и воздвигалъ многочисленные храмы, давалъ также работу многимъ живописцамъ, мж. пр. Христофу Шварцу, художнику образовавшемуся по Тиціану въ Венеціи, (1550—1594); въ мюнх. пинак. нѣсколько большихъ картинъ его кисти. Немного раньше Гансъ Мюэлихъ (1515—1572) въ Мюнхенѣ написалъ дѣльные портреты; а нѣсколько позже тамъ же процвѣталъ Іоаннъ Роттенгаммеръ, (1564—1622), ученикъ Тинторетто въ лучшую пору этого мастера. Большая картина въ пинак: Б. Матерь являющаяся со многими святыми бл. Августину, весьма сильно написана, также и другая, Усѣкновеніе головы влмч. Екатерины. Въ числѣ небольшихъ и по большой части миѳологическихъ картинъ Роттенгаммера назовемъ, битву амазонокъ въ берл. музеѣ, произв. полное огня и кипучей страсти; потомъ смерть Адониса, въ Луврѣ, совершенно въ характерѣ свѣтлыхъ, теплыхъ и тщательныхъ картинъ Тинторетта.— Оба поименованные сейчасъ живописца уже болѣе удаляются отъ нѣмецкаго искусства XVI вѣка, чѣмъ упомянутые выше, у которыхъ все еще мѣстами проглядываютъ мотивы Дюреровой эпохи.— Одновременно съ ними работалъ еще Адамъ Эльцгеймеръ изъ Франкфурта (1574—1620), о которомъ подробнѣе будетъ говорено ниже при разборѣ пейзажной живописи, но примыкающій сюдаже по изящнымъ и миніатюрно обдѣланнымъ историческимъ картинкамъ, отличающимся относительно ничтожною манерностью, и богатымъ отдѣльными остроумными чертами, и подъ часъ весьма художественнымъ освѣщеніемъ. Оригиналъ его «Цереры надъ которою издѣвается мальчикъ Стелліонъ,» считавшійся погибшимъ при пожарѣ въ Уайтголлѣ, находится въ мадрид. галереѣ; повтореніе этого предмета, можетъ быть руки Гергарда Доу, въ берл. музеѣ.

§ 264. Менѣе чѣмъ въ другихъ земляхъ за это время преуспѣвало туземное искусство во Франціи. *) Если въ пору высочайшаго процвѣтанія искусства въ Германіи и общаго пробужденія умовъ на всемъ западѣ, во Франціи нельзя указать ни на одного значительнаго живописца, то мы не вправѣ удивляться, если великій любитель художествъ, король Францискъ I, только италіянскими произведеніями украшалъ свои дворцы, только италіянскимъ художникамъ заказывалъ работы. Имъ былъ вызванъ во Францію старецъ Леонардо да Винчи, потомъ нѣсколько лѣтъ спустя Андреа дель Сарто; первый вскорѣ умеръ, другой скрылся, какъ расказано было выше (стр. 332 и 362). Приглашеніе престарѣлаго Джіакопо Паккіаротто во Францію тоже не принесло большой пользы. На службѣ при королѣ оставались лишь второстепенные таланты. Значительную дѣятельность обна-

*) Литература. Различныя сочиненія французскихъ писателей: мж. пр. B. Gault de Saint Germain: les 3 siècles de la peint. en France. Paris 1808. Потомъ Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste etc. Bd. III. 1805. Gesch. der. Mal. in Frankr.—Ср. Въ особенности: Waagen, Paris, стр. 17 и сл. 395 и сл. 637 и сл.

ружившіи художники которымъ королемъ препоручено было украшеніе дворца въ Фонтэнбло; Россо (прозванный французами Метръ Ру (maître Roux). Приматтиччіо, Никколо дель Аббате и многіе другіе помогавшіе имъ италіянцы. (см. стр. 426 прим.). Упоминаются также нѣкоторые французы принимавшіе участіе въ Фонтэнблоскихъ работахъ, но изъ нихъ никто не выдается самостоятельной дѣятельностью. Всю эту Фонтэнблоскую школу въ сущности надо считать отросткомъ, пересаженнымъ изъ Италіи, колоніею, одинокою въ чужой странѣ. Общій характеръ ея составляетъ тотъ преимущественно декоративный элементъ, въ которомъ такъ удачно вращалась передъ тѣмъ римская школа. Между тѣмъ эти Фонтэнблоскія работы служили самыми важными образцами для позднѣйшихъ французскихъ художниковъ, получавшихъ первоначальное свое образованіе на родинѣ, и не остались безъ вліянія на развитіе ихъ [*]).

Единственный живописецъ который повидимому мало затронутъ былъ этимъ вліяніемъ, Франсуа Клуэ, прозв. Жанэ; (процвѣталъ съ 1540—1560 г.). Его работы въ Луврѣ и другихъ галереяхъ небольшіе, изящные портреты, отчасти въ ростъ, большею частью съ лицъ находившихся при тогдашнемъ французскомъ дворѣ. Стиль въ сущности нидерландскій, тонкая и естественная постановка напоминаетъ Гольбейна, но въ колоритѣ нѣтъ ни глубины ни натуральности свойственныхъ портретамъ этого мастера. Главное произведеніе его, портретъ въ ростъ и натур. велич. Екатерины Медичи съ ея дѣтьми, и 88 собственноручныхъ его рисунковъ хранятся въ Кастлъ-Говардѣ [**]).—Прочіе живописцы по большой части стоятъ на одной линіи съ менѣе значительными италіянскими и брабантскими маньеристами. Такъ напр. Жанъ Кузенъ (1540—1589), котораго французы называютъ своимъ Микельанджело́мъ, непосредственно напоминаетъ Франца Флориса, величаемаго какъ извѣстно съ такимъ же правомъ нидерландскимъ Рафаэлемъ. «Страшный Судъ» его руки въ Луврѣ, пестрая и запутанная композиція но тщательной отдѣлки и съ теплымъ колоритомъ. Ему приписываютъ кромѣ того нѣкоторыя стеклописныя произв., напр. весьма манерныя и безхарактерныя работы въ серединѣ корабля ц. с. Жерве въ Парижѣ. Мы пропускаемъ другія довольно многочисленныя работы въ этомъ родѣ, коими въ то время славились Бернаръ Палиссн, Робѣръ Пинэгріе, Анріе Клодъ и др. потому что въ нихъ такъ же мало замѣтенъ истинно самостоятельный прогресъ живописи какъ и въ современныхъ имъ лиможскихъ эмалевыхъ работахъ. Изъ миніатюръ возникшихъ подъ вліяніемъ Кузена назовемъ въ парижской библ. молитвенникъ Генриха II, наслѣдовавшаго отъ отца любовь къ пышности и искусству. Въ этомъ молитвенникѣ

---

[*]) По миніатюрамъ живописца Годефруа 1549 г., Waagen (Paris, стр. 395) доказываетъ, что еще до переселенія упомянутыхъ итальянцевъ, во Франціи въ ходу была особая полуитальянская манера. Значительное итальянское вліяніе дѣйствительно замѣтно было еще въ работахъ Фуке изъ Тура (стр. 529), и вѣроятно что съ этой, не прерывавшейся цѣпью вліяній со стороны юга, связано было весьма раннее, относительно, появленіе въ французской архитектурѣ стиля возрожденія.

[**]) О Жанѣ Клуэ, отцѣ Франсуа и о послѣднемъ Ср. Waagen, D. Kunstbl. 1851. стр. 76 и 85.

множество чрезвычайно изящно выполненныхъ картинъ, обличающихъ въ композиціи подражаніе Микельанджелу, а по длиннымъ пропорціямъ напоминающихъ Приматтиччіо; лица отличаются добродушно-пустымъ выраженіемъ. —Изъ работъ Мартэна Фремине, придворнаго живописца Генриха IV и ученика Кузена сохранилась еще роспись на потолкѣ въ дворцовой часовнѣ въ Фонтэнбло.

§ 265. Объ англійскомъ искусствѣ *), подчинившемся нидерландскому, или другому сѣверному либо италіянскому вліянію не можетъ быть рѣчи въ эту великую эпоху, ни даже въ царствованіе Елисаветы; иноземное искусство само переселилось въ Англію. Начиная съ исхода XV вѣка, въ исторіи искусства Англіи выступаетъ множество иностранныхъ, болѣе или менѣе извѣстныхъ именъ, если и свидѣтельствующихъ о далеко распространившемся сочувствіи къ произведеніямъ искусства, но принадлежащихъ почти исключительно къ области портретной живописи, и едвали вызвавшихъ какое-нибудь замѣчательное произведеніе со стороны туземныхъ художниковъ. Причину такого односторонняго интереса къ искусству и незначительности туземной производительности, приписывали церковнымъ отношеніямъ того времени, такъ-какъ реформація ни въ одной другой странѣ не выступала съ такою суровостью, какъ именно въ Англіи. Между тѣмъ, весьма вѣроятно, что то и другое явленіе вытекало изъ одного общаго источника, именно изъ большаго или меньшаго недостатка чувства глубокаго значенія изобразительнаго искусства. Еслибы такое чувство дѣйствительно жило познаваемо было въ то время, его не могла бы подавлять до такой степени внѣшняя сила. —Въ числѣ художниковъ, принадлежащихъ по дѣятельности своей къ періоду между указаннымъ нами временемъ и до пробужденія національнаго искусства въ Англіи, назовемъ изъ болѣе значительныхъ преимущественно слѣдующихъ:

Въ концѣ XV в., при королѣ Генрихѣ VII: Іоаннъ Мабузъ.

Въ первой половинѣ XVI в. при Генрихѣ VIII: Гансъ Гольбейнъ младшій; Антонъ Мооръ (Моръ); Гергардъ Лука Горебутъ, и многіе другіе менѣе замѣчательные нѣмецкіе и нидерландскіе живописцы. Также нѣсколько италіянцевъ, въ томъ числѣ Бартоломмео Лука Пенни, братъ извѣстнаго Джіанфранческо Пенни (иль-Фатторе).

Во второй половинѣ XVI в., во времена Елисаветы: италіянцы Федериго Цуккаро, отличные портреты его руки въ Англіи; нидерландцы Лука де-Геере, ученикъ Франца-Флориса и Корнеліусъ Кетель; потомъ Исаакъ Оливеръ (или Оливіеръ) и сынъ его Петръ Оливеръ, родомъ французы, оба отличные миніатюристы. Но этой части надо тоже упомянуть природнаго англичанина Николая Гилльярда, работавшаго нѣсколько раньше въ царствованіе Елисаветы. —Если политическое величіе, богатый народный бытъ и Шекспировы драмы въ состояніи замѣ-

*) Fiorillo. Gesch. etc. Bd. V 1808. содержащій исторію живописи въ Великобританіи.—Passavant. Kunstr. durch Engl. und Belgien. стр. 281—311 и пр. (Авторъ преимущественно слѣдуетъ показаніямъ послѣдняго). —Потомъ Waagen. Kunstw. und Kunstl. in England I и II—Horace Walpole. Anecdotes of painting etc. 1762.

нить недостатокъ живописи, въ такомъ случаѣ Англія съ избыткомъ себя вознаградила.

§ 266. Испанское искусство въ XVI вѣкѣ *) находилось тоже въ значительной зависимости отъ Италіи. Фландрское вліяніе которое въ предыдущій періодъ различно направляло искусство въ Испаніи (см. стр. 561), все болѣе и болѣе отступаетъ передъ италіянскимъ. Послѣднее выдается даже въ произведеніяхъ знаменитаго художника, котораго привыкли считать представителемъ такъ называемаго нѣмецкаго стиля уподобляемаго Дюреровому. Художникъ этотъ Луисъ де-Моралесъ (по не Христобаль Пересъ-Моралесъ), прозв. эль-Дивино (божественнымъ), родившійся въ Эстремадурѣ въ началѣ того вѣка, изучившій гамъ-же искусство и умершій въ 1586 г. никогда не выѣзжавъ изъ Испаніи. Какимъ нибудь путемъ дошло и до него преданіе объ италіянскихъ изобразительныхъ пріемахъ, и въ особенности какъ кажется, римской школы, судя потому, что въ его произведеніяхъ до извѣстной степени проглядываетъ свойственная этой школѣ манерность. Нѣкоторыя изъ его картинъ производятъ даже непріятное впечатлѣніе какою то жесткостью и сухостью, или слишкомъ старательнымъ наведеніемъ красокъ и темными тѣнями въ нагихъ частяхъ; но съ другой стороны онѣ важны какъ первое проявленіе того сильнаго религіознаго эфекта, играющаго такую значительную роль въ позднѣйшемъ испанскомъ искусствѣ, но котораго не должно смѣшивать съ благоговѣйной восторженностью Перуджиновыхъ картинъ. Картины его по большой части не очень большаго размѣра, и религіознаго содержанія, (поэтому его и прозвали «иль-Дивино»); онъ удачно передаетъ выраженіе скорби въ изображеніяхъ І. Христа въ терновомъ вѣнцѣ, скорбящей Б. Матери и пр. и даже простые лики Мадонны носятъ въ его картинахъ какой-то грустный, страдальческій отпечатокъ. Несеніе Креста, Іисусъ въ терновомъ вѣнцѣ и Піета, въ Луврѣ, составляютъ почти весь запасъ изображеній Моралеса. Подобныя картины въ мадр. музеѣ, и кромѣ того одно Обрѣзаніе. Въ собраніи принадлежавшемъ маршалу Сульту въ Парижѣ находилась группа святыхъ и одно изобр. І. Христа въ терновомъ вѣнцѣ. Другія вещи въ соборѣ и церквахъ города Бадахоса въ которомъ жилъ Моралесъ.—Единственный извѣстный ученикъ его Хуанъ Лабрадоръ (ум. 1600) славился изображеніями предметовъ обыкновной жизни, что опятьтаки повидимому указываетъ на фландрское вліяніе.

Вообще однако у испанцевъ XVI вѣка, и въ особенности второй половины этого столѣтія, замѣтно такое-же вниканіе въ италіянскіе художествен-

*) Главныя сочиненія: Antonio Palomino y Velasco: el Museo pictorico y escala optica. Madrid. 1715 1724. (Два тома въ листъ). D. Juan Augusi. Ceau Bermudez: Diccionario hist. etc. Madrid 1800. (6 томовъ въ 8°). капитальное сочиненіе.- Fiorillo Gesch. der zeichn. Künste. (Т. IV содержащій исторію жив. въ Исп.) 1806.—Von Schepeler: Beiträge zu der Gesch. Spaniens: содержащее идеи и замѣтки объ искусствѣ и испанскихъ живописцахъ и пр. 1828. и мн. др. Viardot: Studien zur Gesch. etc. in Spanien übers. von Th. Hell. 1836. 2 тома.—Viardot: Les musées d'Esp. d'Angl. et de Belgique, Paris 1843. Viardot: Notices sur les principaux peintres de l'Espagne. Paris. 1839. Великолѣпное литографированное изданіе Coleccion lithogr. de cuadros delrey de España el Señor Don Fernando VII. Madrid 1826.

ные образцы какое мы видѣли у современныхъ имъ нѣмецкихъ и нидерландскихъ художниковъ. Но здѣсь тоже отчасти мы встрѣчаемъ подобныя смѣшенія туземнаго живописнаго стиля съ иностраннымъ, отчасти-же преобладающее вліяніе послѣдняго, благодаря чему въ отдѣльности достигнуты были значительные результаты, и въ живопись не могла вкрасться та пустая манерность какою отмѣчены произведенія Флоренса и его товарищей по школѣ.

Еще въ XV в. встрѣчаются примѣры, что художники изучали искусство въ Италіи, такъ напр. Антоніо дель-Риконъ, придворный живописецъ Фердинанда и Изабеллы (1446—1500); послѣдствіемъ чего однако, при тогдашнемъ состояніи развитія италіянскаго искусства, конечно не могло еще быть преобразованіе туземныхъ художественныхъ направленій. Къ такимъ живописцамъ принадлежитъ тоже Хуанъ де-Спанья, онъ образовался въ школѣ Перуджино и остался въ Италіи, гдѣ онъ извѣстенъ подъ именемъ Спанья. (См. стр. 307).

Особенно значительное вліяніе на развитіе испанскаго искусства имѣлъ главнымъ образомъ, какъ кажется, Леонардо да Винчи. Въ этомъ отношеніи замѣчательны два отличные художника, которыхъ можно даже считать учениками этого мастера: Пабло де-Арегіо и Франциско Неаполи. Ими исполнены были въ 1506 г. напрестольныя изобр. изъ свящ. Писанія на доскахъ, украшавшія главный престолъ собора въ Валенсіи *). Самое отличное изъ этихъ изобр., Успеніе Б. Матери: фигуры апостоловъ обдѣланы здѣсь совершенно въ духѣ великой Леонардовой картины Тайной Вечери, однакожь и прочія изобр. тоже носятъ вполнѣ характеръ флорентинскаго мастера, нетолько въ отношеніи къ композиціи отличающейся простотою, но также по величавому, серьезному выраженію, и опредѣленнымъ и точнымъ очертаніямъ. Кромѣ того въ нѣкоторыхъ другихъ еще картинахъ находящихся въ церквахъ Валенсіи, тоже замѣтно положительное и удачное приближеніе къ Леонардовому стилю. Въ соборѣ города Мурсіи находятся картины обличающія подобный-же стиль и очень сродственныя работамъ вышеупомянутыхъ мастеровъ въ Валенсіи **).—Третій извѣстный художникъ удачно слѣдовавшій направленію Леонарда (хотя онъ, какъ говорятъ, образовался при Рафаэлѣ), Эрнанъ (или Фернандо) Ганьесъ, процвѣталъ около 1534 г. Главныя произведенія его въ Куэнсѣ ***).

Стремленіе испанскихъ, какъ и нидерландскихъ и нѣмецкихъ художниковъ, главнымъ образомъ направлено было къ тому, чтобы усвоить себѣ болѣе чистое и полное развитіе формы, составлявшее основаніе Микельанджеловой и Рафаэлевой школъ. Значительное число испанскихъ художниковъ образовалось при этихъ мастерахъ, изучало ихъ произведенія и перенесло стиль ихъ въ Испанію; большинство изъ нихъ повидимому только въ незна-

*) Tüb. Kunstbl. 1823. № 5.

**) Tüb. Kunstbl. 1822. № 96 стр. 383. (Сообщено Мейеделемъ).

***) О другихъ исп. живоп. этого времени. Алехо Фернандесъ (1508), Педро Фернандесъ де-Гуадалупе (1526), Педро Берругете, Хуанъ де-Бергона (1508), и произведеніяхъ ихъ въ соборахъ Севильскомъ, Валенсійскомъ, Толедскомъ и пр. ср. Пассаванъ. D. Kstbl. 1853. стр. 96.

чительной степени, впало въ безъотрадную внѣшнюю манерность сѣверныхъ художниковъ.

Въ главѣ этихъ художниковъ стоитъ Алонзо-Берругуэте изъ Толедо (1460—1562), многосторонній мастеръ, архитекторъ, ваятель и живописецъ, получившій образованіе въ школѣ Микельанджело, и первый который ввелъ стиль этого мастера въ Испанію. Картины Берругуэте находятся почти только въ Саламанкѣ и Вальядолидѣ, а по сю-сторону пиренейскихъ горъ онѣ встрѣчаются очень рѣдко. При весьма тщательномъ выполненіи въ нихъ выказывается манерность подобная той, какою отличаются позднѣйшія римскія картины, между тѣмъ этотъ мастеръ познакомился съ Италіею уже въ пору полнаго своего развитія (1503—1520).

Другой отличный мастеръ Педро Кампанья (1503—1580), собственно нидерландецъ родившійся въ Брюсселѣ, по художнической дѣятельности своей принадлежитъ преимущественно къ испанцамъ *). Онъ образовался въ Италіи и вѣроятно тоже при Микельанджело, котораго стиль онъ усвоилъ, хотя многое въ его работахъ напоминаетъ еще древнюю школу. Главное произведеніе его, Снятіе съ Креста въ Севильскомъ соборѣ, (прежде въ ц. Санта-Крусъ). По колориту, выраженію лицъ, простотѣ композиціи расположенной почти съ архитектоническою симметричностью, эту картину сравниваютъ съ произведеніями А. Дюрера; въ выраженіи мгновеннаго внутренняго движенія замѣтно приближеніе къ Микельанджело. О мастерски переданномъ быстромъ афектѣ въ этомъ изображеніи, лучше всего свидѣтельствуетъ одно изрѣченіе Мурильо. Въ старости этотъ художникъ имѣлъ обыкновеніе приходить каждый день къ этой картинѣ, и долго на нее смотрѣлъ; однажды сакристанъ, собираясь запереть церковь его спросилъ, зачѣмъ онъ такъ долго останавливается передъ картиною, на что ему отвѣтилъ Мурильо: «Жду пока эти святые мужи совсѣмъ снимутъ Господа нашего съ креста». Въ этомъ же соборѣ одно изобр. Срѣтенія и Воскресенія съ святыми.—Въ другихъ севильскихъ церквахъ есть тоже разныя картины Кампанья.—Въ берл. музеѣ Мадонна съ Мл. Іисусомъ, голова Б. Матери весьма замѣчательна, фигура Младенца напротивъ не привлекательна.—Одновременно съ нимъ работалъ въ Севильѣ соотечественникъ его Францъ Фрутетъ, тоже получившій образованіе свое въ Италіи.

Значительнѣе чѣмъ поименованные нами художники былъ: Луисъ де-Варгасъ изъ Севильи (1502—1568), изучившій искусство въ Италіи, какъ говорятъ, въ школѣ Перино дель Вага. Въ его произведеніяхъ преобладаетъ направленіе римской школы, и въ нѣкоторыхъ изъ нихъ замѣтно удачное усвоеніе миловидной граціи и чистоты Рафаэля. Въ севильскихъ церквахъ есть различныя произведенія его руки, самыя замѣчательныя въ тамошнемъ соборѣ **). Въ числѣ послѣднихъ знаменито въ особенности его «Cuadro de la gamba». Представлены Адамъ и Ева и позади ихъ нѣсколько старцевъ, вѣроятно праотцы, и дѣти; всѣ съ умоляющимъ видомъ взираютъ

*) Tüb. Kunstbl. 1822. № 77. О Фердинандѣ Стурмѣ изъ Цирикзее (1555) ср. Пассаванъ D. Kunstbl. 1853 стр. 113.

**) Тамъ же. № 78.

вверхъ на явленіе Пр. Дѣвы въ Славѣ). Главная фигура, Адамъ, превосходно закончена; по мастерской обдѣлкѣ одной ляжки (gamba) этой фигуры картина получила свое названіе. Въ числѣ другихъ замѣчательныхъ картинъ его кисти въ томъ-же соборѣ приведемъ: напрестольникъ съ различными изображеніями, мж. пр. въ особенности одно превосходное Поклоненіе пастырей и Принесеніе въ храмъ. Женскія фигуры подуманы совершенно въ Рафаэлевомъ духѣ; другія вещи зато напоминаютъ скорѣе Микельанджело.—Такъ называемый «Скорбный путь» (Несеніе Креста), фресковое изобр. возлѣ лѣстницы ц. Сан Пабло 1563 г., считается въ Испаніи одною изъ превосходнѣйшихъ работъ въ этомъ родѣ.—Въ Луврѣ находилось прежде одно изобр. Мадонны съ арх. Михаиломъ побѣждающимъ дракона и многими фигурами молящихся.—Въ галереѣ Эстергази въ Вѣнѣ, Луису де-Варгасъ приписываютъ чрезвычайно привлекательное изобр. Б. Матери съ Мл. Іисусомъ, подходящее однако повидимому скорѣе къ лучшимъ произведеніямъ Аннибала Караччи.

Изъ значительнаго числа испанскихъ художниковъ получившихъ образованіе свое въ Италіи и преимущественно въ школѣ Микельанджело, или слѣдовавшихъ сродственному ему направленію, назовемъ еще: Педро де Вильегасъ Мармолехо и римлянина Матео Пересъ де Алезіо, тотъ и другой послѣдователи Луиса де Варгасъ и работали въ Севильѣ.—Каспаръ Бесерра, ученикъ Вазари, работалъ преимущественно въ Мадридѣ въ качествѣ архитектора, ваятеля и живописца и пр. Пора полнаго процвѣтанія этихъ мастеровъ совпадаетъ съ исходомъ XVI вѣка.—Одновременно съ ними работалъ въ Валенсіи Висенте Хуанъ Масипъ (1524—1579), ошибочно прозванный Хуаномъ де Хуаньесъ; какъ у Педро Кампанья такъ и въ его произведеніяхъ замѣтны еще отголоски древней школы. Его руки въ мадр. музеѣ мж. пр. четыре изобр. изъ жизни с. Стефана, одно Благовѣщеніе, мученичество с. Агнессы, и великолѣпная большая Тайная Вечеря; въ Луврѣ Воскресеніе и нѣсколько маленькихъ картинъ; въ галереѣ Эстергази въ Вѣнѣ одно изобр. Спасителя, другія произв. въ Валенсіи и пр. Испанскіе писатели, сравнивая Висенте съ Рафаэлемъ, или ставя его даже выше послѣдняго (какъ напр. Паломино), явно впадаютъ въ крайность хотя не совсѣмъ лишонную основанія. При весьма манерномъ подражаніи римско-флорентинскому стилю, напоминающемъ нидерландцевъ, у Хоаньеса мѣстами выказывается серьозное вниканіе въ красоты Рафаэлевыхъ мотивовъ. Задушевное выраженіе Рафаэлевыхъ изображеній должно было особенно привлекать глубокое благочестіе этого мастера, который не принимался за важные церковные образа, не подкрѣпивъ себя причащеніемъ Св. Таинъ. Подобныя черты разсказываютъ тоже о Моралеса и еще болѣе о Варгасѣ, у котораго послѣ смерти въ кельѣ нашли бичи и власяныя пояса.

Однако, въ продолженіи XVI вѣка, какъ у нидерландцевъ такъ и у испанцевъ, изученіе итальянскихъ образцовъ приняло другой характеръ. Оставивъ въ сторонѣ изученіе формъ подъ руководствомъ римскихъ и флорентинскихъ

) Здѣсь очевидно представлены узники „Преддверія ада", которымъ возвѣщается о будущемъ избавленіи чрезъ Сошествіе І. Христа въ Адъ. Ф. Бл.

мастеровъ, испанскіе художники обратились къ развитому колориту венеціянцевъ и въ особенности Тиціана, и придерживаясь его достигли замѣчательно удачныхъ результатовъ. Къ числу значительнѣйшихъ испанскихъ живописцевъ отличившихся въ этомъ направленіи принадлежатъ: Алонсо Санчесъ Коэльо, родомъ изъ провинціи Валенсіи, придворный живописецъ Филиппа II, (рядъ портретовъ его работы въ Луврѣ), и главнымъ образомъ Хуанъ Фернандесъ Наваррете, прозв. Эль Мудо (т. е. нѣмымъ, 1526—1579), тоже придворный живописецъ Филиппа II. Наваррете прозываютъ испанскимъ Тиціаномъ, такъ какъ, преимущественно въ раннихъ своихъ произведеніяхъ онъ очень близко подходитъ къ этому мастеру ученикомъ котораго онъ прослылъ); въ позднѣйшихъ работахъ его уже болѣе выказываются характеристическія особенности испанскаго искусства. Сюда относится одна изъ лучшихъ его картинъ, находившаяся прежде въ галереѣ маршала Сульта въ Парижѣ: Принятіе Авраамомъ трехъ ангеловъ; кромѣ того произведенія его руки можно видѣть почти только въ Эскоріалѣ, именно двѣ серіи; одну, состоящую теперь изъ пяти картинъ содержаніе коихъ «Прекрасные пастыри,» т. е. весьма искусно освѣщенное Рождество Христово; Св. Семейство съ прекрасными и выразительными головами; Бичеваніе І. Христа и пр., другая серія состоитъ изъ отдѣльныхъ фигуръ святыхъ.—Хуанъ Пантоха дела Крусъ, ученикъ А. С. Коэльо и тоже придворный живописецъ при Филиппѣ II, одинъ изъ отличнѣйшихъ испанскихъ портретистовъ, въ произведеніяхъ котораго опять-таки выказывается сродственный венеціянской школѣ способъ пониманія. Въ мадр. музеѣ Рождество Христово и Рождество Б. Матери, побочныя фигуры портреты лицъ королевскаго дома; потомъ портретъ Карла V. Другіе портреты въ Луврѣ и пр.—Доменико Ѳеотокопули, по происхожденію своему прозванный италіянцами иль Греко, ученикъ Тиціана, съ 1577 г. въ Испаніи, крайне манерный художникъ но не лишонный нѣкоторой геніальности, колоритъ его мѣстами положительно напоминаетъ Бассано. Изъ картинъ его руки въ прежнемъ испанскомъ собраніи въ Луврѣ назовемъ, Страшный Судъ, съ портретами современниковъ.

О португальскомъ искусствѣ за это время, по находящемуся на лицо матеріалу, мы ничего достовѣрнаго сообщить не можемъ; повидимому и оно тоже постоянно находилось то подъ нидерландскимъ, то подъ италіянскимъ вліяніемъ. Въ это время жилъ настоящій Гран'Васко или Васко Фернандесъ, род. 1552 г. Подлинныя картины его руки находящіяся въ соборѣ въ Визё (Распятіе, Сошествіе Св. Духа, с. Петръ, Крещеніе Христово, мученическая смерть с. Себастіана и пр.), какъ говорятъ, исполнены величія и красоты, но впрочемъ обличаютъ еще «готическій вкусъ» и вліяніе Альбрехта Дюрера *).

*) S. A. Raczynski: Les arts en Portugal, стр. 365. Потомъ новѣйшее сочиненіе: Robinson, the early Portuguese school of painting, London, 1866, въ которомъ заключаются, говорятъ, драгоцѣнныя свѣденія именно о Гран'Васко.—Ф. Бломб.

КНИГА ПЯТАЯ.

ИСКУССТВО XVII СТОЛѢТІЯ СЪ ЕГО ОТРАСЛЯМИ

ВЪ XVIII ВѢКѢ.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ЗАМѢЧАНІЕ.

§ 267. Искусство XVII-го столѣтія есть одно изъ чудныхъ свидѣтельствъ силы и независимости духа въ отношеніи къ внѣшней судьбѣ народовъ. Общественное положеніе, сравнительно съ положеніемъ въ началѣ предшествовавшаго столѣтія, почти повсюду было угнетено и стѣснено. На остаткахъ безчисленныхъ независимостей, заложено было массивное зданіе правильной государственной жизни новѣйшихъ временъ. Три самыя важныя по искусству страны, Испанія, Бельгія и Неаполь находились подъ правленіемъ, которое какъ-бы намѣренно подготовляло разрушеніе: также и остальныя части Италіи подвергались уже политическому растлѣнію. Но какъ будто за глубокій внѣшній упадокъ, въ искусствѣ находили отрадное вознагражденіе и прибѣжище для ума, оно здѣсь именно развернулось подъ конецъ уже богатымъ и могучимъ цвѣтомъ, тогда какъ изъ передовыхъ государствъ того времени только во Франціи возникаетъ второстепенная школа живописи, а въ Англіи живопись замѣняетъ драматическая поэзія—высочайшая, положительно, новыхъ временъ,—и единственно въ Голландіи, среди смутъ всякаго рода, мы встрѣчаемъ своеобразное художественное развитіе при замѣчательно цвѣтущемъ внѣшнемъ положеніи.

При тщательномъ наблюденіи оказывается, что тогдашее положеніе искусства преимущественно обусловливалось великими духовными переворотами реформаціоннаго вѣка. Всюду гдѣ эти кризисы господствовали въ значи-

тельной степени, потрясенія оставляли по себѣ могучія и плодотворныя сѣмена; многія духовныя сферы подвергаемы были новому изслѣдованію и обработкѣ; множество новыхъ стремленій зарождалось или уже распвѣло въ области знанія и жизни. Чрезвычайно распространившеюся письменностью, литературою, научились пользоваться какъ посредницею мысли, удовлетворявшею самымъ возвышеннымъ и кипучимъ вопросамъ времени. Въ эту сторону стремились силы, которыя прежде отчасти посвящаемы были искусству, отчасти въ немъ нуждались какъ въ дополненіи къ жизни, между тѣмъ какъ съ другой стороны, строгое умственное направленіе того времени отбивало творческую охоту у тѣхъ, которые еще продолжали заниматься художествомъ. Въ Германіи къ этому присоединилось еще временное, крайне напряженное состояніе, разрѣшившееся вскорѣ послѣднею великою и рѣшительною войною которую Европа покончила оружіемъ на германской почвѣ. Но сколько задатковъ таило еще въ себѣ искусство, даже при такихъ обстоятельствахъ, показываетъ блестящимъ образомъ небольшая Голландія. Здѣсь, гдѣ протестантизмъ достигнулъ полнаго могущества въ самой суровой своей формѣ, гдѣ среди опасностей крайне безъавторитетнаго внѣшняго положенія, духъ новаго времени шелъ отъ побѣды къ побѣдѣ въ области изслѣдованій, предпріятій и знанія, здѣсь развернулась живопись въ такой красотѣ, что ее должно ставить на ряду съ великими пріобрѣтеніями этого вѣка, какъ нѣчто цѣлое и требующее особой оцѣнки. Эта живопись намъ даетъ непосредственную дѣйствительность, какъ ее требуетъ строгій разумъ, но въ тоже время она и показываетъ, сколько должно быть творческой силы въ основаніи, чтобы настоящимъ образомъ схватить даже непосредственное явленіе, чтобы быть истолкователемъ духа природы и ему дать художественную форму.

Не менѣе знаменательнымъ образомъ отразился могучій толчокъ времени на искусствѣ въ тѣхъ странахъ, которыя строго держались ученія католической церкви. Внутри самого католицизма совершилось переустройство, въ смыслѣ возврата къ начальнымъ его основамъ; обнаружилось новое религіозное одушевленіе освѣжившее тоже искусство, и вмѣстѣ съ тѣмъ измѣнившее его съ формальной стороны, такъ какъ способъ изображенія маньеристовъ не могъ уже соотвѣтствовать новому направленію. Даже повидимому независимыя художественныя стремленія тоже получають отъ этого церковнаго обновленія свое направленіе и форму. Возрожденнымъ католицизмомъ овладѣла стремительная энергія, и прорывавшемуся всюду чувству благоговѣнія едва уже могли удовлетворять, и новые святые, и чудеса, и праздники монашескихъ орденовъ со всею ихъ пышною обрядовой обстановкою. Высочайшими идеалами считались опять горячее усердіе и экстатическая восторженность, въ томъ смыслѣ какъ эти чувства приписываемы были святымъ и ихъ старались усвоить себѣ, либо изъ религіознаго побужденія, либо изъ мрачнаго фанатизма, не разставаясь притомъ ни съ роскошью свѣтской жизни, ни съ ея наслажденіями. Если теперь мы будемъ искать, какое дѣйствіе произвело въ живописи такое положеніе, то прежде всего мы увидимъ что оно указало на необходимость яснаго и для ума, и для чувствъ изложенія, понятнаго для каждаго, и способнаго непосредственно увлекать и поражать. Такимъ образомъ, въ самомъ началѣ уже дана была извѣстная мѣра

натурализма, даже если бы искусство само по себѣ къ нему и не склонялось. Правда, что въ тоже время многіе съ рвеніемъ принялись за изученіе великихъ мастеровъ XVI вѣка; но исключая нѣкоторыхъ одиночныхъ художниковъ болоньской школы, державшихся болѣе всесторонняго эклектизма, почти всѣ опять обратились къ Тиціану и его послѣдователямъ, произведенія которыхъ представляли благороднѣйшіе образцы вполнѣ уже развитаго натуралистическаго направленія. Искусство, которое главнымъ образомъ стремилось къ передачѣ страсти какъ въ движеніи такъ и въ покоѣ, не могло соблюдать въ своихъ композиціяхъ ни Рафаэлевой мудрой сдержанности, ни благородной равномѣрности его обдѣлки, а еще менѣе оно могло придать отдѣльнымъ своимъ характерамъ и идеальное величіе, и всемірное значеніе свойственныя произведеніямъ этого великаго мастера. Вотъ почему нельзя должно было отступать назадъ высшее и болѣе чистое развитіе художественной идеи. Отъ натурализма, т. е. отъ непосредственной дѣйствительности, искусству суждено было дойти до высочайшаго торжества, и съ другой стороны тоже совершенно сбыться съ пути.—Другая характеристическая особенность этого искусства, это сильно развитый колоритъ, который, составляя такъ сказать, музыкальный элементъ въ картинѣ, собственно и соотвѣтствуетъ сферѣ настроенія, стало быть и одной изъ главныхъ художественныхъ цѣлей этой эпохи. То была по преимуществу эпоха великихъ колористовъ, и если въ этомъ отношеніи она многимъ обязана была венеціянцамъ, то съ другой стороны она является самобытною по свойственнымъ ей особымъ стремленіямъ. Если у Тиціана краска содѣйствуетъ къ выраженію возвышеннаго идеальнаго состоянія, то здѣсь, она такъ сказать, сама вовлечена въ борьбу страстей.—Такими внѣшними изобразительными элементами должны были вполнѣ располагать въ то время художники, дабы быть въ состояніи по возможности отвѣчать истинной цѣли своей эпохи: а этотъ же VII вѣкъ обиловалъ свободными талантами, съ избыткомъ вознаграждавшими за ложное молодечество (бравурность) второстепенныхъ художниковъ.

Но, утверждать будто вся эта художественная эпоха тратила силы свои только на одно внѣшнее мастерство, на стремленіе къ академическому и натуралистическому, не достигнувъ притомъ до высшаго реальнаго идеала,—будто въ ней представляется картина неосмысленной и пустой дѣятельности, значило бы не имѣть понятія о требованіяхъ времени въ различныя эпохи искусства, ни о поэзіи когда она выражается не обычнымъ языкомъ. Считать напр. колоритъ Рембрандта или Мурильо только за внѣшнее и чисто техническое достоинство, заблужденіе, потому что онъ есть уже свободное поэтическое выраженіе, недосягаемое для таланта обладающаго только ремесленною сноровкою. Но несправедливо было бы не признавать великихъ и новыхъ началъ, въ изобрѣтеніи, въ постановкѣ и въ изображеніи, и потому мы вкратцѣ укажемъ на богатство и обиліе этихъ качествъ въ искусствѣ.

Правда, XVII-му вѣку несравненно менѣе чѣмъ Рафаэлевой эпохѣ удавались высоко-идеальныя изображенія: Лики І. Христа и Пр. Дѣвы напр. или холодны и принужденны, или съ привязано-натуралистическимъ оттѣнкомъ, и потому многіе въ этомъ искусствѣ отрицали благочестіе. Но если религіозное выраженіе не давалось художнику въ изображеніи предмета которому

поклонились, затѣ оно выступаетъ со всею силою и глубиною въ изображеніяхъ предстоящихъ лицъ, и ни одна эпоха не произвела такъ много и такихъ превосходныхъ картинъ глубокой вѣры, христіанской любви, горячаго благоговѣнія и восторженнаго умиленія. Изображенія Мадонны исполнены дивнаго величія когда главное въ нихъ лицо представлено не принимающимъ, но возглавляющимъ само поклоненіе, какъ напр. во многихъ знаменитыхъ картинахъ Мурильо. И все это будтобы возникло безъ личнаго, внутренняго участія самаго художника, какъ какія либо живописныя задачи? Такое предположеніе нисколько не оправдывается ни исторіею искусства, ни вообще исторіею того времени. Кому кажется сомнительною искренность убѣжденій Доменикино и Мурильо, тому должны тоже казаться ложью самыя высокія красоты въ Кальдероновыхъ «магѣ» и «постоянномъ принцѣ»[*]). Достаточно нѣкотораго знакомства съ характеромъ обитателей юга, чтобы допустить возможность и вѣроятность искренняго сочувствія къ религіознымъ предметамъ даже въ такомъ художникѣ какъ Рибэрѣ, которому сподручны были и ядъ и кинжалъ. Если въ особенности въ испанской школѣ это направленіе часто переходитъ въ монашескій фанатизмъ, то этимъ именно и доказывается искренность внутренняго убѣжденія; если же въ иныхъ случаяхъ оно или расчитываетъ на эффектъ, или наводитъ скуку, то причиною тому несовершенство человѣческихъ дѣлъ; но положительно невѣрно полагать, покрайней мѣрѣ по отношенію къ чувству южныхъ народовъ, что порожденныя названнымъ направленіемъ произведенія, сами по себѣ менѣе возбуждали благоговѣнія, чѣмъ напр. произведенія Фіезоле.

Таже самая страсть которая доводитъ религіозное выраженіе до высочайшей своей степени, выказывается тоже въ значительной драматической оживленности композиціи. Правда, что нетолько въ этомъ отношеніи но и вообще, какъ церковной такъ и свѣтской живописи, недостаетъ надлежащей мѣры, свойственной произведеніямъ Рафаэля. Расположеніе предметовъ по пространству часто весьма поверхностное (исключая въ болоньской школѣ); группировка, которая въ Рафаэлево время отличалась прекрасною сдержанною, архитектоническою строгостью, впадаетъ часто въ несообразность и дичаетъ. Между тѣмъ, въ поразительномъ сосредоточеніи въ одинъ могучій моментъ всѣхъ этихъ кипучихъ движеніемъ характеровъ, нельзя не признать нѣкотораго внутренняго средства съ Шекспиромъ и Кальдерономъ. Если по пылкости своей живописецъ жертвуетъ многими тонкими духовными отношеніями, и даетъ предпочтеніе такимъ, которыя расчитаны болѣе на эффектъ, то съ другой стороны, этому времени болѣе нежели какому нибудь другому чужды всякая слабохарактерность и вялость. Во всѣхъ, хотя нѣсколько замѣчательныхъ произведеніяхъ этой эпохи выказывается столько жизненной энергіи и свѣжести силъ, что охотно забываешь о недостаткахъ.

[*]) Надо быть осторожнымъ въ обвиненіяхъ подобнаго рода. Пьетро Перуджино именно одинъ изъ числа немногихъ художниковъ которыхъ обвиняли въ безбожіи. Мы не придаемъ особенной важности положительному приговору Вазари, зная что этотъ историкъ вообще выказываетъ нерасположеніе къ Перуджино; между тѣмъ мы полагаемъ неумѣстнымъ сопоставлять по отношенію къ благочестію, уроднскую школу съ живописью въ XVII вѣкѣ.

Мы конечно уже не найдемъ въ изображеніяхъ XVII вѣка, той божественной чистоты и величія, которыя переносятъ зрителя за предѣлы этого міра, и коими проникнуты художественныя произведенія Рафаэлева времени, тѣмъ не менѣе они все еще напоминаютъ сильное геройское поколѣніе, вполнѣ наслаждающееся своимъ бытіемъ.

Прискорбно видѣть что и эта цвѣтущая пора кончилась въ одно время съ борьбою духовныхъ силъ вызвавшихъ ее; въ Италіи и Бельгіи упадокъ начался еще въ половинѣ, въ Испаніи къ концу этого вѣка. Мы далѣе въ отдѣльности укажемъ, какимъ образомъ выступила въ это время французская школа, точно молодой побѣгъ привитой опытною рукою садовника, и вскорѣ тоже подпала общему вырожденію; какъ наконецъ и голландская жанровая живопись съ ея побочными отраслями завязла въ плоской рутинности. Въ XVIII вѣкѣ при всеобщемъ упадкѣ возникаютъ еще одиночныя попытки съ цѣлью достиженія новыхъ успѣховъ посредствомъ возвращенія къ тому или другому изъ признанныхъ въ то время великихъ мастеровъ прежнихъ эпохъ, но судьбы, преобразующія міръ, увлекли и живопись въ общій свой поворотъ.

Въ заключеніе надо упомянуть, что XVII столѣтіе было блестящею эпохою пейзажной живописи. Здѣсь тоже обнаруживается направленіе къ характеристическому выступающее съ особенною силою въ исторической живописи, и притомъ преимущественно въ успѣшномъ соединеніи съ современнымъ высокимъ натурализмомъ, стремящимся непосредственное и дѣйствительное представить не какъ отдѣльное только явленіе, но какъ часть вселенной. Что пейзажъ съ самаго начала не терялъ изъ виду высшей своей цѣли, т. е. свободы композиціи, и что собственно ландшафтный «видъ» занимаетъ лишь второстепенное мѣсто,—это опять-таки служитъ прекраснымъ свидѣтельствомъ художественнаго величія этой эпохи.

Отъ XVII вѣка сохранилось неисчислимое количество произведеній искусства; производительность достигла такихъ обширныхъ размѣровъ какъ можетъ быть никогда въ другое время. Обезпеченность и однородность заказовъ, какъ со стороны духовныхъ корпорацій, такъ и со стороны князей и вельможъ, много содѣйствовали къ образованію общаго характера стиля. Многочисленность заказовъ объясняется главнымъ образомъ тою относительно низкою платою, которою художникъ въ состояніи былъ довольствоваться при легкости производства соотвѣтствовавшей въ сущности характеру тогдашняго художественнаго образованія. Живописцы того времени по большой части уже преодолѣли главныя трудности въ рисованіи и живописи еще юношами, даже мальчиками; а прочія знанія и свѣтское образованіе, насколько это нужно было для нихъ, прибавилось само-собою (и часто въ замѣчательной степени); такъ что для пріобрѣтенія всего этого не было надобности проходить долгіе курсы въ гимназіи. Такимъ образомъ года самыхъ свѣжихъ силъ посвящаемы были не ученію, но свободному, широкому творчеству; слава и доходъ пріобрѣтались рано, а значительная конкуренція въ тоже время предписывала умѣренныя требованія. Если между тѣмъ отдѣльные знаменитые мастера (притомъ не всегда изъ числа лучшихъ), получали очень высокія цѣны, то этому были причиною личная амбиція и прихоть заказчи-

ковъ, требовавшихъ кромѣ внутренняго достоинства въ картинѣ, тоже имени мастера. Впрочемъ, у многихъ изъ голландскихъ художниковъ, сверхъ того значительное вознагражденіе обусловливалось еще чрезвычайно тщательнымъ выполненіемъ. Но это опять-таки уравнивается несообразно низкою платою получаемою другими мастерами: такъ мж. пр. за картину Причащеніе бл. Іеронима, Доменикино получилъ только 50 скудъ, а Аннибалъ Каррачи за роспись галереи во дворцѣ Фарнезе только 500, и даже средніе цѣны,—принимая за норму то, что получалъ Рубенсъ въ полной своей славѣ —все-таки еще весьма незначительны. Правда, онъ получалъ, говорятъ, по 100 гульденовъ за каждый рабочій день, но зато онъ въ 18 дней съ участіемъ учениковъ окончилъ большой надпрестольникъ въ ц. с. Яна въ Мехельнѣ. Въ наше время всякій знаменитый художникъ за подобную работу потребовалъ-бы тройной суммы, включая туда и разницу денежной стоимости. Мы этимъ отнюдь не желаемъ подвести художественныя отношенія подъ ариѳметическій счетъ, но съ другой стороны тоже не должны безъ надобности умолчать объ одной довольно важной въ нихъ сторонѣ.

Товарищеская жизнь художниковъ, несмотря на различныя корпоративныя связи, въ общемъ не представляетъ ничего отраднаго, покрайней-мѣрѣ на югѣ, гдѣ зависть и высокомѣріе порождали самыя гнусныя интриги и многочисленныя убійства или покушенія на жизнь. Какъ въ эпоху маньеристовъ XVI вѣка, такъ и теперь другъ друга старались вытѣснять безстыднѣйшею спѣшностью производства, бывшею и въ этотъ періодъ одною изъ внѣшнихъ причинъ порчи искусства.

ОТДѢЛЪ ПЯТЫЙ.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

ИТАЛІЯНСКІЕ ЭКЛЕКТИКИ.

§ 268. Ближайшее дѣйствіе церковнаго переворота на внутреннее оживленіе искусства обнаружилось въ Италіи, и въ концѣ XVI вѣка искусство стало развиваться съ свѣжею силою во многихъ пунктахъ внутри этой страны.

Значительнѣйшее число художниковъ этого періода, обнимающаго конецъ XVI-го и первую половину XVII вѣка, обыкновенно зовутъ эклектиками

(т. е. усвоивающими на выборъ), потому что, изъ произведеній отдѣльныхъ великихъ мастеровъ они старались извлекать и соединять въ одно цѣлое самыя выдающіяся достоинства каждаго, не упуская при томъ изъ вида изученія природы. Подобное направленіе, когда оно доведено до крайности, неминуемо влечетъ за собою путаницу въ понятіяхъ о художественной задачѣ и техническомъ исполненіи, такъ какъ величіе прежнихъ мастеровъ составляютъ именно свойственныя каждому изъ нихъ своеобразныя достоинства, а соединять существенно разнородныя качества, есть уже само по себѣ противорѣчіе. Еслибы теорія эта въ то время была строго соблюдаема на практикѣ, намъ немного пришлось-бы говорить объ этихъ художникахъ, но къ счастію, на дѣлѣ вышло не такъ.

Въ противоположность эклектизму образовалось другое направленіе, старавшееся достигнуть свою цѣль самостоятельно и независимо отъ великихъ древнихъ мастеровъ, положивъ въ основаніе себѣ воспроизведеніе, хотя рѣзкое подчасъ, непосредственной и даже пошлой и грубой природы. Художниковъ этого направленія обыкновенно называютъ **натуралистами**. Оба направленія между тѣмъ, не остались безъ взаимнодѣйствія, въ особенности замѣтно вліяніе натуралистовъ на эклектиковъ, и не всегда съ точностью можно отличить одно направленіе отъ другого.

§ 269. Самая важная изъ эклектическихъ школъ—**болонская**, основанная семьею **Караччи**. Настоящимъ основателемъ этой школы былъ **Лодовико Караччи** (род. 1555 ум. 1619), ученикъ Проспера Фонтана и въ послѣдствіи Тинторетта въ Венеціи. Молодость свою художникъ этотъ провелъ въ усидчивомъ и строгомъ трудѣ, забытомъ уже художниками того времени, и павлекавшемъ на него насмѣшки и пренебреженіе всякаго рода. Это однако еще болѣе усилило въ немъ сознаніе, какъ желательна была-бы реформа, какъ нужно бы было ввести въ искусство законъ и разумные правила, взамѣнъ необузданнаго произвола маньеристовъ. По такъ-какъ для осуществленія такого плана ему пришлось-бы вступать въ настоящую борьбу противъ превосходства силъ одичалаго цеха, онъ предварительно сталъ пріискать себѣ сильныхъ помощниковъ. Таковыхъ онъ нашелъ въ двухъ племянникахъ своихъ, **Агостино** и **Аннибале Караччи**; (Агост. 1558—1601; Аннib. 1560—1609). Отецъ ихъ былъ портной, онъ назначалъ Агостина въ золотыхъ-дѣлъ-мастера, Аннибала въ портные. Лодовико, замѣтивъ въ обоихъ молодыхъ людяхъ положительный талантъ къ живописи принялъ на себя художественное образованіе ихъ.

Вмѣстѣ съ ними онъ потомъ основалъ въ Болоньѣ академію искусствъ подъ названіемъ: Incamminati (путниковъ); снабдилъ ее необходимыми для изученія искусства пособіями, гипсовыми слѣпками, рисунками и гравюрами, заботился объ основательномъ рисованіи и писаніи съ натуры, о преподаваніи теоретическихъ частей, перспективы, анатоміи и пр. и со вниманіемъ и любовью руководилъ занятіями учениковъ своихъ, которые вдоволь натерпѣлись отъ высокомѣрія старшихъ мастеровъ. Несмотря на противодѣйствіе послѣднихъ, число посѣщавшихъ школу Караччіевъ возрастало съ каждымъ днемъ и въ непродолжительномъ времени закрылись прочія школы этого города.

Основнымъ правиломъ школы было изученіе природы и подражаніе великимъ мастерамъ. Подражаніе заключалось, либо въ стараніи слить въ одинъ общій стиль отдѣльныя достоинства этихъ мастеровъ, либо въ болѣе грубомъ пріемѣ, что отдѣльныя фигуры, смотря по особому характеру ихъ, представляемы были въ стилѣ того или другого мастера. Существуетъ сонетъ Агостина Каччіи, въ которомъ въ слѣдующихъ словахъ изложены правила школы: «подражать рисунку антиковъ; умѣнію обращаться съ красками венеціанцевъ (т. е. Тинторетта); колориту ломбардцевъ (т. е. Леонарда); естественной правдѣ Тиціана; величавости Микельанджело; чистому и возвышенному стилю Корреджіо; благородной симметріи Рафаэля; пристойности Тибальди; замысловатости Приматиччіо; не много тоже граціи Пармиджанино (такъ!) — что впрочемъ въ совокупности можно уже найти въ произведеніяхъ Никколо дель Аббате». Этотъ скомпилеванный идеалъ, о невозможности котораго мы уже говорили, въ сущности обозначаетъ только переходную ступень въ исторіи Караччіевъ и ихъ школы, и въ ту пору когда послѣдняя достигла высшей своей славы, эклектическое стремленіе уже значительно очистилось, и она уже не нуждалась болѣе, ни въ Тибальдіевой пристойности, ни въ Приматиччіевой замысловатости, ни въ Пармиджанино по отношенію къ граціи; она успѣла выработать самобытный мужественный характеръ. И даже подражаніе великимъ мастерамъ не заключается уже въ одномъ лишь внѣшнемъ, бездушномъ перенимании отдѣльныхъ чертъ, но ограничивается художественно подуманнымъ усвоеніемъ самыхъ выдающихся качествъ, и часто носитъ отпечатокъ скорѣе соревнованія, чѣмъ подражанія. Правда, что прежній эклектизмъ не рѣдко оставлялъ по себѣ извѣстную холодность, принужденность и изысканность, отталкивающія отъ себя зрителя, и что-то смахивающее на академическій трудъ и производящее впечатлѣніе заказной работы; но эти недостатки смягчаются когда подумаешь какъ трудно было замѣнить дикую манерность новыми понятіями, и когда видишь, какъ эти художники по собственному побужденію, стараясь высвободиться отъ подражанія. Они обладали вѣрнымъ и глубокимъ чувствомъ возвышенныхъ положеній жизни, и съ невѣроятною энергіею и послѣдовательностью выработали себѣ соотвѣтственный, замѣчательный, хотя и не вполнѣ еще гармоническій стиль. Въ нихъ также сказывался смѣлый натурализмъ того времени, но смягченный и умѣряемый знакомствомъ съ великими образцами древности и Рафаэлева вѣка.

Лодовико Караччи вообще значительнѣе по учительскимъ своимъ заслугамъ, чѣмъ замѣчательными художественными трудами. Болонья, въ особенности тамошняя пинакотека, обладаютъ наибольшимъ числомъ картинъ его руки, но между ними по общей композиціи весьма мало интересныхъ и привлекательныхъ вещей; достоинства этого мастера выказываются скорѣе въ частностяхъ. Къ числу самыхъ лучшихъ картинъ пинакотеки принадлежитъ отно изобр. Мадонны стоящей на полумѣсяцѣ и окруженной ангельскими сплами, по сторонамъ Ея свв. Франциск и Іеронимъ, (изъ ц. С. Маріи дельи Скальци); Б. Матерь и Младенецъ написаны здѣсь съ особенною прелестью и удачнымъ подражаніемъ Корреджіевой свѣтотѣни. Потомъ Рождество І. Кр. съ нѣкоторыми привлекательно наивными частностями. — Съ участіемъ учениковъ своихъ онъ написалъ въ монастырѣ Сан'

Микеле ин'Боско въ Болоньѣ сцены изъ житія с. Венедикта и с. Цецилія, отличающіяся тоже многими прекрасными и даже величественно-привлекательными отдѣльностями *). Насыщеніе 5000 альбомъ, въ берл. музеѣ, не важная по замыслу картина.—Мы уже замѣтили что Лодовико впервые полюбились изображенія патетической скорби вызвавшія въ послѣдствіи многочисленныя картины болоньской школы. I. Христа въ терновомъ вѣнцѣ и скорбящей Богоматери. Большая Пиэта, исполненная потрясающаго, и чисто внутренняго выраженія скорби, въ гал. Корсини въ Римѣ; колоссальное изобр. Спасителя въ терновомъ вѣнцѣ съ прекраснымъ и кроткимъ но довольно сильнымъ выраженіемъ, въ гал. Дорія. — Одна Мадонна, Поклоненіе Младенцу многія другія картины въ Луврѣ, по характеру и освѣщенію обличаютъ изученіе Корреджіевыхъ произведеній.

Агостино Караччи вообще меньше писалъ. Онъ обладалъ научнымъ образованіемъ и въ академіи руководилъ теоретическимъ преподаваніемъ, и преимущественно прославился какъ граверъ. Картины его руки рѣдки, онѣ отличаются удивительною тонкостью оболѣлки, самая важная въ числѣ ихъ: Причащеніе умирающаго бл. Іеронима, перешедшая изъ ц. картезіанцевъ въ Болоньѣ въ тамошнюю пинакотеку. Въ композиціи этой картины, какъ и вообще во всѣхъ значительныхъ произведеніяхъ того времени проглядываетъ извѣстная преднамѣренность, но характеръ хорошо выдержанъ и въ выполненіи отдѣльностей тоже много хорошаго.—Младенецъ Геркулесъ задушающій змѣй, въ Луврѣ, весьма сильно подумманная картина, и хотя Агостинова работа, но слываетъ тамъ подъ именемъ Аннибала.

Несравненно значительнѣйшимъ членомъ въ этой семьѣ былъ Аннибале Караччи. Въ раннихъ его работахъ, вслѣдствіе занятій его въ верхней Италіи, замѣтно преимущественно подражаніе Корреджіо, потомъ и Паоло Веронезе; но въ пребываніе свое въ Римѣ, и подъ вліяніемъ Рафаэлевыхъ и Микельанжеловыхъ произведеній онъ развилъ свойственный ему могучій стиль, въ которомъ онъ какъ съумѣлъ, соединилъ въ одно новое цѣлое элементы великихъ мастеровъ и антиковъ. Аннибаловы картины не всегда привлекательны; формы у него часто носятъ нѣсколько общій, безличный характеръ, и въ нихъ не видно истиннаго одушевленія къ предмету; какъ будто подъ впечатлѣніемъ только что одержанной имъ побѣды надъ одичалостью тогдашняго стиля, онъ повидимому еще недовѣряется собственной своей теплотѣ. Не всегда отдаютъ справедливость этому великому художнику, произведенія котораго, при всемъ томъ довольно часто проникнуты могучею жизнью, а въ тѣхъ случаяхъ гдѣ онъ даетъ волю своему чувству природы, даже отличаются прекрасною силою и свѣжестью.—Въ болоньской пинакотекѣ можно видѣть картину его руки (изъ ц. С. Георгія), въ которой Мадонна писана въ стилѣ Паола Веронезе, Мл. Іисусъ и маленькій Іоаннъ въ Корреджіевой манерѣ; Іоаннъ евангелистъ въ стилѣ Тиціана и влич. Екатерина въ стилѣ Пармеджіанино. — Подобные же мотивы встрѣчаются и въ одномъ изъ знаменитѣйшихъ его произведеній, большой картинѣ дрезд. гале-

*) Il claustro di S. Michele in Bosco di Bologna etc. del Sig. Malvasia. Bologna. 1694.

реи, с. Рохъ раздающій милостыню. —Мелкія картины Аннибала отличаются очень пріятнымъ и свободнымъ характеромъ, напр. изобр. Мадонны и Св. Семейства. Очень милая картина въ этомъ родѣ въ трибунѣ флорент. Уффиціи; другая въ берл. музеѣ. Сходственная съ послѣднею картина въ Луврѣ гдѣ кромѣ того хранится значительное число картинъ различныхъ эпохъ этого мастера. — Въ высшей степени замѣчательна одна Піэтà, воспроизведенная имъ нѣсколько разъ: на лонѣ Б. Матери покоится тѣло умершаго Спасителя, по сторонамъ два плачущіе маленькіе ангела. Картина превосходно скомпонована, и въ особенности фигура Б. Матери напоминаетъ свободный и достойный характеръ работъ этого мастера въ началѣ того вѣка: прекрасный экземпляръ этой картины находится въ галереѣ Боргезе въ Римѣ *); другой въ неапол. музеѣ. — Знаменитая картина «три Маріи», т. е. Піэтà съ двумя другими святыми женами, въ Кастлъ Говардѣ, тоже отличается глубокимъ выраженіемъ скорби и благороднымъ пафосомъ. — Главнымъ произведеніемъ Аннибала обыкновенно считаютъ большой рядъ фресковыхъ изображеній, исполненныхъ имъ въ Фарнезскомъ дворцѣ въ Римѣ, особенно въ такъ назыв. галереѣ этого дворца; содержаніе ихъ предметы изъ миѳологіи древнихъ **). Эти произведенія преимущественно передъ другими знаменательны по отношенію къ характеру школы. Съ художественной стороны они въ высшей степени заслуживаютъ вниманіе; уже по техникѣ фресковой живописи не найдется болѣе законченнаго образца, а распредѣленіе изображеній по своду большаго зала, только уступаетъ потолку въ Сикстовой часовнѣ, и то, въ другомъ совершенно родѣ, такъ какъ промежуточныя нагія фигуры, играющія на этомъ потолкѣ роль одушевленнаго архитектоническаго подспорья, здѣсь воспроизведены совершенно свободно. Рисунокъ превосходенъ, какъ въ нагихъ частяхъ, такъ и въ драпировкѣ; моделировка, колоритъ и свѣтотѣнь мастерски выдержаны въ предѣлахъ этого рода живописи. Но, несмотря на весьма рѣзко выказывающееся изученіе Рафаэлевыхъ и Микельанджеловыхъ произведеній, главный недостатокъ этихъ фрескъ, отсутствіе настоящей, внутренней жизни и истинной, чувственной радости, составляющихъ между тѣмъ главное условіе въ подобнаго рода предметахъ. Такъ напр. въ «Галатеѣ», одномъ изъ числа этихъ изображеній, художникъ, судя по композиціи и положеніямъ, очевидно имѣлъ въ виду представить картину полнаго чувственнаго упоенія; между тѣмъ, выраженіе безстрастно и скучно.—Тоже самое можно сказать о другихъ миѳологическихъ картинахъ Аннибала, которыя (какъ напр. знаменитая его вакханка въ флорент. трибунѣ и въ неап. музеѣ) отчасти отличаются мастерскою обдѣлкою колорита. Послѣднее значительное произведеніе Аннибала фрески во дворцѣ Фарнезе. — Скупость заказчиковъ его при расчетахъ съ нимъ возбуждала въ немъ досаду и вредно дѣйствовала на его здоровье, которое потомъ окончательно разстроилось во время путеше-

*) Одно Искушеніе с. Антонія находившееся прежде тамъ же, теперь въ лонд. нац. галереѣ.

**) Гравированы много разъ. Важнѣйшее изд. Galeriae Farnesianae Icones etc. ab. Annibale Caraccio coloribus expressae a Petro Aquila, del. inc. Romae.

ствія въ Неаполь, гдѣ ему пришлось терпѣть преслѣдованія со стороны тамошнихъ живописцевъ. Онъ умеръ вскорѣ по возвращеніи своемъ въ Римъ.

Кромѣ работами своими по части исторической живописи, Аннибалъ извѣстенъ тоже какъ одинъ изъ первыхъ художниковъ занимавшихся пейзажомъ какъ самостоятельнымъ родомъ живописи. Въ немъ и въ его товарищахъ по школѣ, соединялось вліяніе нидерландцевъ и венеціянцевъ Павла Бриля и Тиціана, а они съ своей стороны положили основаніе Пуссену и Клоду Лоррену. Даже во многихъ историческихъ картинахъ Аннибала, напр. въ Луврѣ, пейзажъ и фигуры уравновѣшиваютъ другъ друга. Его пейзажамъ по большей части недостаетъ еще привлекательной прелести позднѣйшихъ произведеній, и также огня Тиціановыхъ колеровъ, и при всемъ весьма живомъ чувствѣ широкихъ и красивыхъ линій, и соотвѣтственномъ стильномъ примѣненіи архитектуры, они всетаки носятъ отпечатокъ хорошо подуманныхъ декорацій. Нѣсколько произв. въ этомъ родѣ хранится въ галереѣ Дорія въ Римѣ; превосходная картина съ весьма сильнымъ эффектомъ и поэтической композиціею, въ берл. музеѣ. Два прекрасные пейзажа въ лонд. нац. галереѣ; два другіе пейзажа, изъ которыхъ одинъ явно напоминаетъ Павла Бриля, въ Кастлъ Говардѣ. — Сохранились также жанровыя картины Аннибала, мж. пр. «жадный ѣдокъ», во дворцѣ Колонна въ Римѣ и въ неапол. Уффиціяхъ картина съ изобр. смѣющагося мущины на которомъ обезьяна обираетъ вшей; обѣ картины служатъ любопытнымъ образчикомъ крупнаго юмора къ какому способенъ былъ этотъ художникъ.

Изъ школы Караччіевъ вышелъ рядъ замѣчательныхъ художниковъ выработавшихъ свою особенную манеру, и отчасти превзошедшихъ самихъ мастеровъ. Самые значительные и извѣстные изъ нихъ слѣдующіе:

§ 270. Доменико Цампіэри, прозванный Доминикино (1581—1641) *). Художникъ въ произведеніяхъ котораго, какъ ни у одного изъ современныхъ ему мастеровъ проявляются по временамъ наивная чистота и прекрасный, свободный взглядъ на природу. Онъ не былъ вообще способенъ возвыситься надъ тормазившими искусство условіями своей школы, и тѣмъ менѣе еще, что повидимому онъ не былъ тоже одаренъ особенно богатою фантазіею. Онъ многократно воспользовался уже существовавшими композиціями, такъ мж. пр. знаменитая его картина, Причащеніе бл. Іеронима, (теперь въ ватиканской галереѣ въ Римѣ), подражаніе упомянутой картинѣ Агостино Караччи; но это всетаки не рабское воспроизведеніе, и нѣкоторыя головы запечатлѣны прекраснымъ индивидуальнымъ характеромъ. Лишь изрѣдка ему удавались вдохновенные, высшіе моменты идеальнаго міра во всей чистотѣ и величіи. Сюда принадлежатъ четыре евангелиста на пандантивахъ купола ц. с. Андрея делла Валле въ Римѣ; дивныя произведенія въ числѣ коихъ группу Іоанна съ окружающими его ангелами можно отнести къ превосходнѣйшимъ работамъ въ этомъ родѣ. Другія историческія картины Доменикино часто холодны и расчитаны, покрайней мѣрѣ въ отношеніи къ главному предмету, между тѣмъ какъ побочныя фигуры, зрители, народъ, при-

*) Очерки у Landon: Vies et oeuvres etc. t. Dominichino.

нимающія второстепенное участіе въ изображенномъ дѣйствіи, обыкновенно исполнены большой прелести и высокой красоты. Поразительными примѣрами тому могутъ служить фрески изъ житія с. Цециліи въ ц. с. Луиджи въ Римѣ, въ которыхъ главный предметъ составляетъ не с. Цецилія, раздающая свое имущество съ балкона, но скорѣе мастерская группа собравшихся подъ нимъ нищихъ, съ ихъ, то умоляющими, то комическими жестами, указывающихъ, спорящихъ, надѣвающихъ на себя платье, ломающихъ руки и пр. Тоже самое должно сказать о картинѣ смерти св. Цециліи, въ которой безподобно передано выраженіе удивленія и печали на лицахъ предстоящихъ. Фигура маленькой дѣвочки смотрящей съ внутреннимъ ужасомъ и благоговѣйно сложивъ ручки на обезглавленное тѣло святой, и мальчикъ противящійся крича матери держащей его за руку, обличаютъ въ художникѣ тонкаго наблюдателя жизни. — Въ подобномъ же родѣ фреска, бичеваніе с. Андрея, въ одной часовнѣ (посвященной этому святому) близъ ц. С. Грегоріо in monte Celio въ Римѣ; здѣсь тоже полна высокаго достоинства группа женщинъ оттѣсняемыхъ истязателями. — Къ прекраснѣйшимъ произведеніямъ его руки принадлежатъ фрески со сценами изъ жизни Пр. Дѣвы, въ Фано, въ одномъ изъ придѣловъ (семьи Польфи) въ тамошнемъ соборѣ. Хотя эти картины пострадали отъ дыма при пожарѣ вспыхнувшемъ въ клиросѣ этой церкви, и также отъ руки неискусныхъ новѣйшихъ реставраторовъ, тѣмъ не менѣе нѣкоторыя изъ нихъ, (особенно изобр. Посѣщенія Б. Матери Елисаветою, сохранившееся лучше другихъ), явно обличаютъ положительное чувство красоты, чистоту, ясность и кротость, какъ можетъ быть ни одно изъ другихъ произв. этого мастера. — Во фрескахъ написанныхъ Доменикино въ Гроттаферратѣ близъ Фраскати *), (сценахъ изъ житія с. Нила), и въ исторической росписи на сводѣ трибуны с. Андрея делла Валле въ Римѣ и пр., въ отдѣльности покрайней мѣрѣ много прекраснаго, но въ тоже время выказываются и упомянутые выше недостатки. Собраніе большихъ надпрестольныхъ картинъ Доменикина въ болоньской пинакотекѣ, представляетъ почти только театральныя положенія. — Мученичество с. Себастіана въ ц. с. М. дельи Анджели въ Римѣ не ясно подумано, и притомъ по содержанію своему, совершенно выходитъ изъ сферы этого художника. Къ прискорбію, въ это время стали брать верхъ опять изображенія мученичествъ святыхъ, на которыя такъ скупъ былъ Рафаэлевъ вѣкъ; живописцы какъ и заказчики требовали и искали сильныя ощущенія и страсть, а подобнаго рода предметы представляли къ тому самый обильный поводъ.

Другое изъ числа лучшихъ произв. Доменикина, масляная картина въ галереѣ Боргезе въ Римѣ, представляющая Діану съ ея нимфами, изъ коихъ однѣ состязуются въ стрѣльбѣ, а другія купаются. Очень милая композиція, отличающаяся особенно тонкимъ рисункомъ и чрезвычайно характеристическими движеніями; но съ другой стороны и здѣсь тоже выраженіе лицъ не вполнѣ натурально. Къ этой картинѣ близко подходятъ: обнаруженная беременность нимфы Калисты, въ Бриджватерской галереѣ въ Лондонѣ; и очень милое торжество Галатеи, прежде въ гал. Агуадо.

*) Picturae Dominici Zampierii quae extant in Sacello sacrae aedi Chryptoferratensi adjuncto. Romae. 1762.

Прекрасная, наивная картина этого мастера, ангелъ хранитель охраняющій отъ дьявола полносочнаго красиваго мальчика, въ неап. студіяхъ.— Весьма извѣстное по гравюрѣ Мюллера, (не вполнѣ передающей вирочемъ характеръ оригинала) изобр. въ полуростѣ евангелиста Іоанна, восторженно взирающаго вверхъ, теперь находится въ собраніи Нарышкина въ Петербургѣ; другое, не уступающее предъидущему и также оригинальное, въ Кастль-Говардѣ.—Въ Штеделевомъ собраніи во Франкф. на М. хранится прекрасная картина, напоминающая венеціанскую манеру: с. Себастіанъ и святыя жены помазывающія ему раны.

Подобно Аннибалу Каррачи, тоже Доменикино былъ приглашенъ въ Неаполь, и подобно ему тоже подвергся преслѣдованію со стороны тамошнихъ живописцевъ не дававшихъ хода иностранцамъ. Изъ неаполитанскихъ произведеній его, самыя значительныя въ часовнѣ дель Тезоро въ соборѣ. Онъ умеръ до полнаго окончанія ихъ, какъ полагаютъ отъ яда.

Доменикино былъ также отличный пейзажистъ, какъ можно судить напр. по упомянутой выше картинѣ Діаны. Пейзажи его носятъ почти такойже декоративный характеръ какъ ландшафты Аннибала Каррачи, но вмѣстѣ съ тѣмъ въ нихъ удачно соединяются теплый колоритъ съ прекрасною полною жизни ясностью. Отличныя произведенія въ этомъ родѣ въ виллѣ Лудовизи и галереѣ Дорія въ Римѣ, въ Луврѣ, національной, и Бриджватерской галереяхъ въ Лондонѣ и пр.

Изъ немногихъ учениковъ которыхъ образовалъ Доменикино назовемъ Джіамбатиста Пассери, одного изъ самыхъ уважаемыхъ писателей по исторіи италіянской живописи.

§ 271. Франческо Альбани (1578—1660) *). Художникъ по преимуществу граціозный. Онъ любилъ изображать пріятные предметы въ которыхъ онъ могъ дать полную волю игривой фантазіи; сцены и фигуры изъ миѳологіи древнихъ, по преимущественно изображенія Венеры съ ея спутницами, веселые пейзажи и рои граціозныхъ маленькихъ амуровъ, то окружающихъ главныя группы въ его картинахъ, то составляющихъ въ нихъ главный предметъ. Въ большей части его созданій выражается то-же самое идиллическое чувство, и та-же самая условная но не лишенная граціи противоположность искуственно-церемоніальной свѣтскости, которыя внушили Тассу его Аминту, и Гуарини его Pastor fido, и академіи Аркадійцевъ дали ея внѣшнюю форму. При всемъ томъ всѣ его картины, какъ пейзажи, такъ и фигуры, несмотря на теплый и блестящій тонъ, носятъ декоративный отпечатокъ, и граціозность въ нихъ почти никогда не возвышается до внутренней, задушевной граціи, игривость почти никогда не является истинною потребностью веселія. Подобныя картины не рѣдки въ галереяхъ, въ особенности въ Луврѣ; въ галереѣ Боргезе въ Римѣ такъ называемыя «четыре времени года», которыя одинаково могутъ считаться «четырьмя стихіями», (одна только изъ нихъ написана собственноручно имъ); другія вещи въ дворцѣ Колонна, и пр.—Въ дворцѣ Веросси (теперь Торлонія, возлѣ дворца Киджи),

*) Очерки у Landon: Vies et ouvrages etc.; t. Albani.

на сводчатомъ покрытіи ложіи перваго яруса сохранились очень красивыя фрески аллегорическаго и миѳологическаго содержанія. — Церковныя изображенія руки Альбани встрѣчаются не часто, но въ нихъ этотъ мастеръ заявляетъ себя, если не особенно глубокимъ, зато дѣльнымъ художникомъ, довольно свободнымъ отъ преувеличенныхъ и аффектаціи. Одна изъ красивѣйшихъ композицій его, воспроизведенная много разъ, — спящій на крестѣ Младенецъ Іисусъ.

Альбани образовалъ въ Болоньѣ и Римѣ многихъ учениковъ. Значительнѣйшіе въ числѣ ихъ: Джіов. Батиста Мола, родомъ французъ; безпритязательный, простой художникъ, писавшій въ особенности дѣльные портреты. — Піэръ-Франческо Мола, изъ окрестностей Комо, историческихъ картинахъ и одиночныхъ фигурахъ весьма дѣльный художникъ, особенно по колориту. Пейзажи его съ ѳиваидскими и миѳологическими предметами отличаются граціозною композиціею и превосходны по воздуху и освѣщенію, особенно при вечерней зарѣ. — Карло Чиньяни, довольно незначительный художникъ, отличавшійся граціознымъ по поверхностнымъ стилемъ. Извѣстны между пр. картины его въ дрезд. галереѣ: Іосифъ и Потифарова жена; въ мюн. пинак. громадное Взятіе на Небо Б. Матери. — Андреа Сакки, самый дѣльный изо всѣхъ Альбанѣевыхъ учениковъ, работы котораго превосходная въ своемъ родѣ картина въ ватиканѣ въ Римѣ: с. Ромуальдъ среди братіи своего ордена; хотя не отличающаяся величественнымъ характеромъ, но замѣчательная по благородству нѣкоторыхъ фигуръ и прекрасному складу бѣлыхъ монашескихъ рясъ. Чудо совершаемое с. Григоріемъ, тамъ же, тривіально по замыслу но съ блестящимъ, эффектнымъ колоритомъ. Другія картины его руки несравненно посредственнѣе. — Ученикъ Сакки, Карло Маратта, процвѣтавшій въ исходѣ XVII вѣка, является художникомъ съ ограниченнымъ талантомъ и поверхностнымъ стремленіемъ къ идеальности; его можно назвать слабымъ Гвидо Рени. Неопредѣленность выраженія и характера, которая, начиная съ исхода XVII становится правиломъ у современныхъ ему художниковъ, у него по крайней мѣрѣ еще соединена съ очень щоуманной композиціею. Въ особенности онъ пріобрѣлъ извѣстность въ исторіи искусства поученіемъ своимъ о сохраненіи Рафаэлевыхъ фрескъ въ Римѣ и очисткѣ ихъ.

§ 272. Гвидо Рени (1575—1642)[3]. Художникъ этотъ былъ одаренъ высокимъ чувствомъ красоты, не только въ отдѣльныхъ фигурахъ но также по отношенію къ гармоническому сгруппированію цѣлаго. Въ болѣе свободную эпоху онъ можетъ быть произвелъ бы геніальныя вещи, но именно въ его работахъ вполнѣ и выказывается вся принужденность искусства того времени. Идеалъ созданный имъ, не былъ основанъ на возвышенномъ, очищенномъ взглядѣ на красоту природы, но скорѣе заключался въ пустой отвлеченности, безъ содержанія, и лишенной индивидуальной жизни и личнаго интереса. Холодный разчетъ проглядываетъ и въ красивыхъ формахъ, въ особенности головъ, (въ которыхъ онъ по большой части придерживался знаменитыхъ античныхъ образцовъ и преимущественно Ніобидъ), и также

[3]) Очерки у Landon: Vies et oeuvres etc.; t. Guido Reni.

въ способѣ группированія своихъ композицій, и лишь въ рѣдкихъ случаяхъ въ нихъ прорывается живое чувство.—Постепенное художническое развитіе Гвидо Рени шло своеобразнымъ путемъ, онъ оставилъ по себѣ произведенія весьма различнаго достоинства. Картины ранней его поры носятъ величавый, почти сильный характеръ: фигуры отличаются грандіозностью, могучимъ отпечаткомъ, тѣни какою-то особенною силою, напоминающею работы натуралистовъ, въ особенности Караваджіо, (о которомъ говорено будетъ ниже). Въ числѣ такихъ произведеній указываютъ на Распятіе ап. Петра въ ватик. галереѣ, какъ на картину нарочно написанную имъ въ стилѣ Караваджіо. Въ ней видны тяжелыя, могучія формы названнаго мастера, но безъ свойственной послѣднему страстности, соотвѣтствующей такимъ положеніямъ. Это картина истязанія и только, и ее можно назвать возмутительною жанровою картиною большаго размѣра. Потомъ слѣдуетъ привесть нѣкоторыя изъ наиболѣе замѣчательныхъ картинъ болоньской пинакотеки. Сперва такъ называемую Мадонну делла Пьета, большую картину, на верхней половинѣ которой изображенъ коверъ съ лежащимъ на немъ умершимъ Спасителемъ, возлѣ Него Б. Матерь и два плачущіе ангела по сторонамъ: подъ ковромъ видны заступники Болоньи, фигуры эти менѣе замѣчательны. Еще величественнѣе другая картина, І. Христосъ на Крестѣ и по сторонамъ креста Б. Матерь и Іоаннъ. Фигура Богородицы исполнена высокой, торжественной красоты и принадлежитъ къ числу превосходнѣйшихъ и достойнѣйшихъ созданій Рени. Третья знаменитая картина въ Болоньѣ, изъ Вознесенскихъ Младенцевъ; весьма оживленная композиція съ прекрасными женскими фигурами но въ которой уже замѣтно выступаетъ упомянутое нами, довольно общее чувство красоты. Мы пропускаемъ другія менѣе важныя, по отчасти тоже восхваленныя картины въ этомъ родѣ, и назовемъ только одно отличное произведеніе ранней поры этого художника, въ берл. музеѣ: изобр. обоихъ пустынниковъ Павла и Антонія; цѣ мощныя фигуры настоящихъ героевъ пустыни.

Въ послѣдствіи это стремленіе къ энергическому умѣряется и уступаетъ мѣсто большей простотѣ и естественности, но отъ этого счастливаго времени сохранилось не много образцовъ. Превосходнѣйшая изъ картинъ Рени, но къ сожалѣнію не вполнѣ оконченная, принадлежитъ къ этой эпохѣ; она находится въ клиросѣ ц. с. Мартина въ Неаполѣ куда приглашенъ былъ этотъ мастеръ, и откуда и его тоже, какъ и упомянутыхъ выше художниковъ, выжила зависть неаполитанцевъ. Сюжетъ, Рождество Христово; фигуры пастуховъ и женщинъ пришедшихъ на поклоненіе, проникнуты такой наивной красотою какъ ни въ одной изъ прочихъ его картинъ.—Другое отличное произв., роспись на потолкѣ въ садовой бесѣдкѣ при дворцѣ Роспильіози въ Римѣ: Фебъ, предшествуемый Авророю, въ колесницѣ влекомой бѣлыми конями и возлѣ которой слѣдуютъ Горы; въ числѣ послѣднихъ есть нѣкоторыя прелестныя и прекрасно оживленныя фигуры; цѣлое отличается олегантными и богатыми колерами.—Третья, чрезвычайно милая вещь, принадлежащая повидимому къ этой же лучшей его порѣ, фреска въ клиросной нишѣ одной часовни (с. Сильвіи) близъ ц. с. Григорія въ Римѣ. Представленъ концертъ ангеловъ позади перилъ убранныхъ коврами, и на которыхъ лежатъ ноты, по середнѣ трое нагихъ поющихъ дѣтей, и по обѣимъ сторонамъ чрезвычайно милолицые

взрослые ангелы съ трубами, скрипками, флейтами, тамбуринами; нѣкоторые перешептываются улыбаясь, другіе съ любопытствомъ смотрятъ внизъ; вверху благословляющій Богъ-Отецъ. Вся эта картина пышитъ юношескимъ пыломъ и красотою, напоминающими самые лучшіе дни италіянскаго искусства.—Другое фресковое изобр. въ сосѣдней часовнѣ с. Андрея тоже высокаго достоинства; с. Андрей на пути къ мѣсту казни узрѣетъ взали возвышенный крестъ, съ благоговѣніемъ падаетъ на колѣни; палачи и народъ съ изумленіемъ оборачиваются къ нему.—Перекотъ къ менѣе привлекательной манерѣ выказывается въ одной картинѣ существующей въ значительномъ числѣ экземпляровъ (въ капитолійской, шлейсгеймской, берлинской и пр. галереяхъ), въ изобр. Фортуны, нагой женской фигуры парящей надъ земнымъ шаромъ, и которую геній старается удержать ухватившись за ея покрывало и волосы. Сюдаже примыкаетъ вѣроятно тоже роспись въ придѣлѣ с. Евхаристіи въ Равеннскомъ Соборѣ; въ куполѣ отличное изобр. Небесной Славы; на напрестольномъ образѣ представлено собираніе манны.

Работы Рени относящіяся къ упомянутому переходному времени отличаются прекраснымъ теплымъ тономъ, картины позднѣйшей поры блѣднымъ, серебристо сѣрымъ колоритомъ. Въ нихъ именно все болѣе и болѣе обнаруживается указанная выше плоская идеальность доходящая подконецъ до крайнихъ предѣловъ, до какойто вялой безхарактерности, отпечатку пустой и тривіальной граціи. Можетъ быть лучшее изъ произведеній Рени въ этомъ родѣ, его знаменитое Взятіе на Небо Б. Матери, въ мюнх. галереѣ; здѣсь покрайней мѣрѣ одинъ изъ ангеловъ поддерживающихъ Богородицу отличается еще привлекательною мягкостью. Менѣе замѣчательна другая, еще болѣе извѣстная картина въ болонькой пинакотекѣ: Мадонна окруженная ангелами и внизу заступники Болоньи. Эта картина извѣстна подъ названіемъ «il pallione»,—церковнаго знамени, потому что прежде она служила хоругвью при процессіяхъ. — Рени въ эту пору часто сталъ писать небрежно и спѣшно, дабы скорѣй и безъ труда добывать деньги на уплату весьма значительныхъ шпога долговъ, въ которые его вовлекала овладѣвшая имъ страсть къ игрѣ. Къ этому времени преимущественно относятся многочисленныя изобр. Мадонны, Юдиѳи, Сивиллъ, Прокиды, его Клеопатры, Андромеды, Лукреціи и пр., встрѣчаемыя во множествѣ въ галереяхъ *). Много хорошихъ вещей въ этомъ родѣ хранится въ галереѣ Спада въ Римѣ; а можетъ быть самая лучшая, Андромеда, въ бесѣдкѣ Росильіозп.—Значительное число картинъ всѣхъ эпохъ этого мастера въ Луврѣ.—Въ квиринальскомъ дворцѣ прекрасное изобр. Мадонны со спящимъ Младенцемъ, отличается большею тщательностью и строгостью; тамъже его работы напрестольный образъ въ домовой папской капеллѣ, Б. Матерь въ Славѣ среди ангеловъ.

Гвидо Рени образовалъ множество учениковъ, по большой части послѣдовавшихъ позднѣйшей его манерѣ. Сюда принадлежатъ: Семенца, Джесси, Черини, Доменико Канути, Гвидо Канъяччи. Въ числѣ луч-

*) Здѣсь подразумѣваются конечно лишь менѣе важныя повторенія названныхъ сюжетовъ, такъ какъ многія изъ нихъ, здѣсь принадлежатъ къ числу самыхъ выдержанныхъ и красивыхъ произведеній Рени.—(Пр. англ. изд.)

шихъ назовемъ: Симоне Кантарини, (его руки въ Луврѣ. Св. Семейство въ стилѣ Рени, но теплѣе и яснѣе въ тонѣ, съ красивымъ пейзажемъ), потомъ Джіов. Андреа Сирани, дочь и ученица котораго, Элизабета Сирани, тоже отличалась по этой части.

§ 273. Джіов. Франческо Барбіери, прозв. Гуэрчино да Ченто (1590—1666) *). Художникъ этотъ не примыкая непосредствено къ школѣ Караччіевъ, въ которой онъ можетъ быть пробылъ только короткое время, слѣдовалъ однако положительно ея направленію, не уклоняясь притомъ вполнѣ и отъ вліянія Караваджіо подобно другимъ ея членамъ. По ходу художественнаго развитія, его въ общемъ можно сравнить съ Гвидо Рени, но онъ отличается отъ послѣдняго болѣе оживленнымъ выраженіемъ чувства, и болѣе живой естественною правдою, тогда какъ Гвидо Рени преимущественно слѣдуетъ своему особенному идеалу красоты. Раннія произв. Гуэрчино отличаются такоюже силою, твердостью и такими же глубокими тѣнями, качествами умѣряемыми однако извѣстною пріятностью и отличною свѣтотѣнью. Сюда принадлежатъ мж. пр. двѣ прекрасныя картины въ болоньск. пинакотекѣ, с. Вильгельмъ аквитанскій, принимающій постриженіе, и с. Бруно которому является Пр. Дѣва. Потомъ, во дворцѣ Спада въ Римѣ: послѣднія минуты Дидоны; большая, многофигурная картина. Выраженіе печали и страсти въ Дидонѣ и ея женщинахъ полно глубокой внутренной силы, колоритъ блестящъ и соченъ. Большая картина, смерть с. Петрониллы, въ капитолійской галереѣ, бросается въ глаза внѣшней величавостью по мастерски написана. Болѣе подумано, и несмотря на малый размѣръ, одно изъ главныхъ произв. Гуэрчино, его ап. Петръ воскресающій Тавиту, во дворцѣ Питти. Въ Луврѣ, Мадонна на облакахъ и поклоняющіеся ей святые. Потомъ, превосходная картина въ ватик. галереѣ, Ѳома осязающій раны Господа; лицо Спасителя, видимое въ профиль запечатлѣно прекраснымъ и благороднымъ выраженіемъ. Въ числѣ другихъ, отчасти значительныхъ произв. въ этомъ родѣ, назовемъ еще изображенія пророковъ и сивиллъ, написаныя имъ въ куполѣ піаченцскаго собора, и Аврору въ маленькой бесѣдкѣ виллы Лудовизи въ Римѣ. Послѣднія изображенія, по блестящимъ колерамъ и своеобразно наложеннымъ широкимъ массамъ глубокихъ тѣней, производятъ почти впечатлѣніе масляныхъ картинъ.

Въ позднѣйшее время и онъ тоже перешелъ къ болѣе мягкой манерѣ въ которой достигъ необыкновенной граціи благодаря нѣжному сочетанію красокъ. Картины этой поры носятъ извѣстный сантиментальный отпечатокъ, доходящій въ нѣкоторыхъ изъ нихъ до особенной прелести. Къ лучшимъ въ этомъ родѣ принадлежитъ, изгнаніе Агари въ миланской галереѣ; и одна сивилла въ флорент. трибунѣ, и тоже нѣкоторыя изъ картинъ луврской и англійскихъ галерей. Превосходная картина Клеопатра, въ дворцѣ Бриньоле въ Генуѣ, можно назвать прекраснѣйшимъ олицетвореніемъ чувственности въ смертельныхъ мукахъ. Подъ конецъ однако и въ его произведеніяхъ часто беретъ верхъ свойственная Рени бездушность, сантиментальность переходитъ въ против-

*) Jac. Aless. Calvi: Notizia della vita e delle opere di Gio. Fran. Barbieri, detto il Guercino da Cento. Bologna. 1808.

ную мастерность и колорить становится блѣднымъ и неопредѣленнымъ. — Гуэрчино занимался тоже пейзажной живописью и въ ней достигъ прекраснаго и сочнаго колорита.

Въ числѣ учениковъ и послѣдователей Гуэрчино многіе принадлежали къ семьѣ Джеммари, замѣчательнѣйшимъ изъ нихъ былъ Бенедетто.

§ 274. Джіованни Лаффранко, (1581 1647). У этого художника опять обнаруживается возвратъ къ чисто механическому стремленію, посредствомъ ловкости и легкости исполненія произвесть эффектъ и отличиться, что и дѣйствительно вполнѣ ему удалось. Рѣзкое сопоставленіе свѣта и тѣни; группировка, согласная съ школьными правилами но не соотвѣтствующая изображаемому дѣйствію; неудачные ракурсы, пущенные единственно съ цѣлью пощеголять рисункомъ; лица, которыя при всевозможномъ напряженіи чертъ ничего не выражаютъ, — вотъ основный характеръ его искусства. Даже изученіе природы въ прелестяхъ, и изъ картинъ его постепенно исчезаютъ строгость и основательность Караччіевъ. Между тѣмъ, изо всѣхъ художниковъ этой школы ему наиболѣе благопріятствовала судьба, такъ напр. имъ написаны многія значительныя картины въ куполахъ, въ ц. с. Андреа делла Валле въ Римѣ, въ Тезоро въ Неаполѣ, гдѣ одинъ онъ съумѣлъ удержаться противъ неаполитанцевъ, и пр. — Наиболѣе удачны тѣ изъ его картинъ которыя по содержанію своему подавались натуралистическому способу пониманія; его с. Лудовикъ питающій нищихъ, въ венец. академіи, хорошая картина въ этомъ родѣ; къ лучшимъ его произведеніямъ принадлежитъ потомъ избавленіе Петра изъ темницы; зато, какъ примѣръ до какой степени въ этомъ художникѣ притупилось художественное чувство, укажемъ на его картину с. Цециліи съ нагимъ выраженіемъ и пошлымъ характеромъ, въ дворцѣ Барберини.

Менѣе замѣчательными учениками Караччіевой школы были: Алессандро Тіарини, отличавшійся преимущественно дѣльнымъ исполненіемъ, (наибольшее число его картинъ въ болоньской пинакотекѣ). — Лионелло Спада, энергическій живописецъ, въ которомъ удачно соединены достоинства Караччіевъ съ силою и естественностью Караваджіо. — Джіакомо Каведоне, тоже дѣльный живописецъ, (отличная картина его руки въ болоньской пинакотекѣ) и пр. — Потомъ пейзажистъ Джіо. Франческо Гримальди, который успѣшно подражалъ декоративному стилю указанному нами въ картинахъ Аннибала, (рядъ ландшафтовъ его руки въ галереѣ Боргезе въ Римѣ; хорошая картина въ берл. музеѣ). — Воспитанникъ Аннибала по части живописи плодовъ: иль Гоббо да Фрутти (горбатый изъ Кортоны), собственно Піэтро Паоло Бонцци; дѣльныя, большія изобр. плодовъ его руки въ Альтонъ Тауэрѣ и пр.

Бартоломмео Скедоне или Скидоне, умершій еще въ молодыхъ лѣтахъ въ 1615 г.; какъ говорятъ, тоже получилъ образованіе свое въ школѣ Караччіевъ. Картины его, особенно ранней поры, явно обличаютъ изученіе Корреджіевыхъ произведеній, но отличаются отъ послѣднихъ большею рѣзкостью и строгостью. Этотъ художникъ несравненно привлекательнѣе въ тѣхъ изъ своихъ произведеній, въ которыхъ, не подаваясь упомянутому вліянію, онъ придерживается прямого воспроизведенія природы

подобію натуралистамъ. Много замѣчательныхъ картинъ въ этомъ родѣ и въ особенности тѣ, представляющія разныхъ милостыни нищимъ, хранится въ неапол. музеѣ, гдѣ вообще собрано самое значительное число Сведоніевыхъ произведеній.

Джіо. Батиста Сальви, по его родинѣ прозв. Сассоферрато, (1605—1685), какъ говорятъ тоже получилъ образованіе свое отъ художниковъ Караччіевой школы, и какъ полагаютъ, преимущественно отъ Доменикино. Онъ однако развился довольно самостоятельно не вдаваясь въ плоскую, безхарактерную идеальность позднѣйшихъ отростковъ Караччіевой школы, и довольно удачно подражалъ старшимъ мастерамъ, процвѣтавшимъ въ началѣ XVI в., съ которыми притомъ же онъ имѣетъ дѣйствительное сродство по своеобразной хотя и нѣсколько робкой кротости своего стиля. Мы уже упоминали о вольныхъ копіяхъ его Рафаэлевой Мадонны съ гвоздичнымъ цвѣткомъ (стр. 377), и Тиціановой картины «трехъ возрастовъ» (стр. 465); но кромѣ того онъ копировалъ тоже Перуджиновы произведенія, мастера на котораго то время впрочемъ уже смотрѣло нѣсколько свысока. Такого рода картины, и одна отличная копія съ Рафаэлева Положенія въ Гробъ находятся въ ц. с. Піетро въ Перуджіи. Оригинальныя картины этого художника не особенно глубоко подуманы но отличаются простотою и привлекательностью, и часто также большою нѣжностью выраженія, переходящею однако порою въ сантиментальную приторность. Онъ часто изображалъ Мадонну съ Младенцемъ и въ числѣ этихъ картинъ есть нѣкоторыя весьма дѣльныя вещи; подобнаго рода изобр. встрѣчаются въ каждой значительной галереѣ. Однимъ изъ любимыхъ его сюжетовъ было также, св. Семейство въ его домашнемъ быту; обдѣлкою этого предмета онъ является въ нѣкоторомъ отношеніи какъ бы представителемъ новокатолической романтики. Въ одной изъ такихъ картинъ напр., находящейся въ неапол. студіяхъ, Б. Матерь занята шитьемъ, Іосифъ строгаетъ а Мл. Іисусъ выметашетъ комнату. Знаменитѣйшая его картина, Мадонна дель розаріо, въ ц. с. Сабины въ Римѣ; здѣсь въ особенности фигура с. Доминика отличается прекраснымъ и высоко-патетическимъ выраженіемъ. — При такомъ направленіи весьма понятно что Сассоферрато свои картины отдѣлывалъ весьма тщательно даже до мельчайшихъ подробностей.

§ 275. Одновременно со школою Караччіевъ въ Италіи являются еще другія эклектическія школы. Самой раннею была школа семьи Кампи въ Кремонѣ, процвѣтавшая уже въ половинѣ и къ исходу XVI вѣка. Главою этой школы былъ Джіуліо Кампи (1500 — 1572), обязанный первоначальнымъ своимъ образованіемъ Джіулію Романо, но въ послѣдствіи слѣдовавшій манерѣ различныхъ великихъ мастеровъ. Джіулію Кампи образовалъ братъ своего Антоніо, выказывающаго склонность къ манерности, и также Бернардино Кампи (1522—1590 г. и позже), другого родственника своего и значительнѣйшаго мастера этой школы. Картины его руки можно видѣть преимущественно въ Кремонѣ; одна Піэта въ Луврѣ, по благороднымъ формамъ фигуры Мадонны обличаетъ изученіе Рафаэля, а по теплому колориту Корреджіо, но скомпонована безъ вкуса. — Ученицею его была Софонисба Ангвишіола, отличный семейный портретъ ея работы хранится въ собраніи графа Рачинскаго въ Берлинѣ.

§ 276. Третьею за тѣмъ была школа семьи Прокаччини въ Миланѣ; пріобрѣтшая черезъ покровительство Борромеевъ большее важности нежели предъидущая. Основателемъ этой школы былъ Эрколе Прокаччини (1520 до 1590 и позже), уроженецъ Болоньи и получившій тамъ же свое образованіе; главная дѣятельность его совпадаетъ со второй половиною XVI вѣка. Въ произведеніяхъ своихъ онъ является художникомъ не особенно важнымъ, но обнаруживаетъ тщательность и усидчивость, благодаря которымъ онъ избѣгнулъ манерной испорченности того времени, и въ особенности сдѣлался способнымъ къ наставнической должности. — Значительнѣйшимъ изъ учениковъ Эрколе былъ сынъ его Камилло Прокаччини, процвѣтавшій въ началѣ XVII вѣка. Въ произведеніяхъ этого художника замѣтно изученіе другихъ мастеровъ и преимущественно весьма удачное отчасти подражаніе Корреджіо и Пармеджіанино, соединенное съ дѣльнымъ пониманіемъ природы. Между тѣмъ работы его весьма различны; большая ловкость въ композиціи и исполненіи, заставляли его часто злоупотреблять талантомъ, особенно въ тѣхъ работахъ, которыя онъ исполнялъ внѣ Милана. Лучшія вещи находятся въ церквахъ этого города и въ тамошней галереѣ; онѣ отличаются своеобразно мягкимъ характеромъ, напоминающимъ часто привлекательную манеру Сассоферрато. Въ томъ числѣ достойна вниманія Мадонна съ Младенцемъ въ ц. с. М. дель Кармине и одно Поклоненіе волхвовъ въ Брерѣ. — Джіуліо Чесаре Прокаччини (1548—1626), братъ предъидущаго, тоже преимущественно старался усвоить себѣ направленіе Корреджіо и подчасъ довольно удачно, особенно въ небольшихъ кабинетныхъ картинахъ. Хорошее произведеніе въ этомъ родѣ хранится въ берл. музеѣ; Іосифъ которому во снѣ является ангелъ. Другія вещи въ Миланѣ. Однако и его работы тоже не всегда одинаковы и притомъ часто манерны.

Изъ школы Прокаччины вышло значительное число питомцевъ, въ числѣ ихъ особенно знаменитъ Джіо. Батиста Кресни, прозв. по его родинѣ иль Черано (1557—1653). Работы его носятъ отпечатокъ своеобразной силы и величавости хотя съ нѣкоторымъ оттѣнкомъ манерности. Отличныя картины въ этомъ родѣ въ миланской Брерѣ; въ берл. музеѣ весьма дѣльная картина, замѣчательная по высокому, восторженному выраженію: монахи францискапскаго ордена, получающіе свыше обѣтованіе мира и милосердія.—Сынъ его и ученикъ Даніеле Кресни менѣе замѣчательный художникъ, однакожъ рядъ дѣльныхъ портретовъ его работы можно видѣть въ ц. С. М. делла Пассіоне въ Миланѣ, и хорошія фрески въ одномъ изъ заднихъ придѣловъ ц. с. Евсторгія. — Въ числѣ питомцевъ Прокаччиніевой школы, получившихъ первоначальное образованіе въ школѣ Камни, надо отмѣтить тоже Энея Сальмеджіа, по прозв. иль Тальпино, (ум. 1626), художника замѣчательнаго особеннымъ, простымъ достоинствомъ, и пріятно напоминающаго манеры Корреджіо и Леонарда да Винчи. Въ миланск. галереѣ есть нѣсколько картинъ его работы. Въ послѣдствіи школа впала въ пустую безхарактерность; къ этой порѣ примыкаетъ Эрколе Прокаччини младшій.

§ 277. Еще раньше, въ Римѣ, цѣлью усилій Барочціо (стр. 489) было, вызвать въ нѣкоторомъ родѣ эклектическую оппозицію противъ дѣйствій

маньеристовъ, но какъ они, такъ и ученики его сами поддались стремленію къ манерности. Въ этомъ отношеніи болѣе посчастливилось нѣкоторымъ флорентинцамъ, примкнувшимъ къ нему впервые къ исходу XVI вѣка, и прошикнутымъ болѣе строгимъ взглядомъ наступавшей новой художественной эпохи; они-то въ послѣдствіи и развили свой особенный эклектическій стиль. Эта поздне-флорентинская школа отличалась богатымъ колоритомъ и успѣшнымъ стремленіемъ къ чувственной красотѣ, которой впрочемъ часто недоставало силы. Вообще одиночныя фигуры представляютъ собою самыя лучшія работы; композиція рѣдко достигаетъ высокаго значенія.

Важнѣйшимъ изъ упомянутыхъ художниковъ былъ флорентинецъ Лудовико Карди да Чиголи (1559 — 1613), отличавшійся прекраснымъ, теплымъ колоритомъ и чрезвычайно пріятною обдѣлкою тѣла, выраженіе зато часто переходитъ въ приторную мягкость или излишнюю страстность. Во Флоренціи, и именно въ галереѣ Уффиціи есть много произв. его руки. Одно изъ значительнѣйшихъ, мученич. смерть с. Стефана, въ Уффиціяхъ, отличается какъ колоритомъ, такъ и чрезмѣрно сильнымъ и запутаннымъ выраженіемъ страсти. Онъ много написалъ изображеній с. Франциска, лучшій экземпляръ въ галереѣ Питти, гдѣ кромѣ того есть и одно изобр. I. Христа съ ап. Петромъ идущихъ по волнамъ, и хорошо представленный Христосъ въ терновомъ вѣнцѣ [1]. Въ Луврѣ красивая маленькая картина, Бѣгство въ Египетъ.—Учениками его были: Григоріо Нагани, Доменико да Пассиньяно, Антоніо Биливерти (сообственно Билевельтъ изъ Маастрихта); работы послѣдняго прелестное изобр. старика Товія и его сына, собирающихся подвести даръ ангелу: и пр.—Римлянинъ Доменико Фети, подходитъ уже болѣе къ натуралистамъ; онъ оставилъ по себѣ нѣсколько хорошихъ небольшихъ жанровыхъ картинъ, въ которыхъ предста влены библейскія притчи. Сверхъ того, какъ отлично закончепную характерную картину слѣдуетъ назвать, грустную женскую фигуру, называемую въ Луврѣ «Магдалиною» а въ вѣнец. академіи «Меланхолію». Весьма живой и эффектный портретъ въ Кастлѣ Говардѣ [2]. Многія вещи въ Дрезденѣ.

Къ направленію Чиголи принадлежитъ тоже флорентинецъ Бристофано Аллори, сынъ упомянутаго прежде Алессандро Аллори (1577 — 1621); одинъ изъ отличнѣйшихъ мастеровъ своего вѣка. Въ нѣкоторыхъ изъ своихъ произведеній онъ значительно возвышается надъ господствовавшимъ ограниченнымъ тогдашнимъ направленіемъ, и обнаруживаетъ прекрасный и благородный оригинальный взглядъ. Самая законченная изъ его картинъ находится въ галереѣ Питти во Флоренціи, Юдифь съ головою Олоферна. Прекрасная женская фигура, въ пышномъ украшеніи, выступающая съ величавымъ паѳосомъ; лицо дивной красоты и смахиваетъ на Медузины черты, въ этомъ лицѣ все что въ состояніи выразить самое глубокая поэзія въ характерѣ Юдиѳи: — сладостный порывъ, мрачная прелесть и сантиментальная злоба, (говоря словами поэта), пробѣгаютъ по чертамъ совершившей убійство

[1]) Это такое высокое произв. что заслуживаетъ большей похвалы. (Пр анг. изд.)

[2]) Вѣроятно портретъ самого художника. См. Waagen Kunstw. in Engl. II. стр. 414 (Пр. анга. изд.)

красавицы». Говорятъ будто художникъ въ головѣ Олоферна изобразилъ свой собственный портретъ, а въ Юдиѳи свою гордую возлюбленную. Существуетъ много повтореній этой картины: одно, величины оригинала въ вѣнск. галереѣ; другое, въ малый размѣръ и весьма тщательно исполненный, во флорент. Уффиціяхъ и пр.—Во Флоренціи, особенно въ Уффиціяхъ, можно видѣть еще другія и отчасти отличныя произв. его руки.—Въ Луврѣ находится полная жизни и правды историческая картина: Изабелла миланская, просящая за отца своего у Карла VIII о прекращеніи войны. У г. Уэллься въ Лондонѣ хранится изобр. с. Цецилія; благородно и величественно подуманная фигура, которую тамъ приписываютъ Доменикино, и не много уступающая Юдиѳи. Часто попадаются также хорошіе портреты его руки.

Работы Джакопо (Кименти) да Эмполи (1554 — 1640) большая картина въ Уффиціяхъ, напоминающая лучшихъ древнихъ флорент. мастеровъ благородствомъ замысла, естественною правдою и огнемъ колорита: святой въ магистратской одеждѣ, сидящій на тронѣ и по обѣимъ сторонамъ его семья вкладчиковъ. Тамъже изображеніе Бога-Отца вдыхающаго жизнь въ Адама. — Въ галереѣ Питти картина Маттео Розелли (1578 — 1650), торжество Давида; по жизненной свѣжести и ясной красотѣ, эта картина достойна стать на ряду съ самыми удачными созданіями Доменикино. Другія интересныя картины въ Луврѣ. Маттео былъ основателемъ обширной школы; въ числѣ лучшихъ питомцевъ его называютъ: Джіов. ди С. Джіованни (прозв. Манофиди); Балдассаре Франческини (Вольтеранно джіоване), и Франческо Фурини; всѣ эти художники хотя и не сравниваются съ мастеромъ, тѣмъ не менѣе въ отдѣльности, и особенно по части портретовъ оставили по себѣ отрадныя произведенія. Работы перваго, отличная картина общества охотниковъ, во дворцѣ Питти, но съ другой стороны тоже безцвѣтная картина Венеры расчесывающей гребешкомъ волосы Амуру, въ Уффиціяхъ. Пять фресковыхъ изобр. въ крытомъ ходѣ Онисанти близъ Флоренціи, отличаются хорошо выдержаннымъ натуралистическимъ характеромъ.

Карло Дольчи (1616—1686) тоже вышелъ изъ школы Маттео Розелли. По способу пониманія какъ и по тщательности отдѣлки его можно приблизительно приравнять современнику его Сассоферрато. По большой части и онъ тоже ограничивался болѣе тѣснымъ кругомъ изображеній Мадонны и святыхъ, и развернулъ въ нихъ особенную мягкость, прелесть и нѣжность. Между тѣмъ онъ отличается отъ Сассоферрато несравненно большею сантиментальностью концепціи, чрезвычайно милою въ нѣкоторыхъ случаяхъ, но часто переходящею въ противно приторное кокетство. Картины его руки не рѣдки въ галереяхъ. Къ лучшимъ произведеніямъ его принадлежатъ: Мадонна съ Млад. въ гал. Питти; Мадонна въ звѣздномъ сіяніи. въ Бленгеймѣ въ Англіи; с. Цецилія въ дрезд. галереѣ (много повтореній въ различныхъ мѣстахъ); Іоаннъ еванг. въ берл. музеѣ и мн. др. — Дольчи часто повторяетъ себя, и подобно новѣйшимъ итальянскимъ опернымъ композиторамъ, воспроизводитъ одинъ и тотъже сладенькій мотивъ въ разныхъ видахъ, то въ образѣ Мадонны, то Магдалины или Аполлоніи и пр.—Изъ историческихъ его картинъ мы можемъ привесть только одно замѣчательное

произведеніе, помѣч. 1646 г., въ дворцѣ Питти: ап. Андрей передъ казнью своею поклоняющійся кресту. Въ этой картинѣ глубокое благоговѣніе составляетъ прекрасную противоположность тѣлодвиженіямъ палачей; исполненіе въ высшей степени дѣльно, и руки какъ вообще у Дольчи, превосходнаго рисунка. За то другая картина, Діогенъ съ фонаремъ, тамъже, показываетъ какъ плохо художнику давался юморъ.

§ 278. Въ дальнѣйшее теченіе XVII вѣка, противъ обезсилѣвшаго уже вліянія эклектическихъ школъ, возникаетъ вновь стремленіе къ извѣстной манерности мало-по-малу одерживающее верхъ. Главнымъ основателемъ этого пагубнаго направленія имѣвшаго цѣлью съ возможно меньшимъ трудомъ наполнять большія пространства изображеніями, былъ Піетро Береттини да Кортона, (1596—1669). Его не занимаетъ внутреннее значеніе его задачъ; онъ намѣренно пренебрегаетъ основательнымъ изученіемъ природы, коимъ самъ однако еще обладалъ, и довольствуется блестящимъ и пріятнымъ впечатлѣніемъ на внѣшнее чувство, рѣзкими контрастами массъ, блескомъ колорита и эффектнымъ освѣщеніемъ. Но несмотря на это ему не вполнѣ удается сгладить основанія весьма значительнаго таланта, и даже въ наиболѣе манерныхъ произведеніяхъ его, часто нельзя отрицать большаго творческаго дарованія. Онъ жилъ и работалъ и во Флоренціи и въ Римѣ, (въ послѣднемъ городѣ главное произв. его, аллегорическая роспись на потолкѣ одного большаго зала во дворцѣ Барберини) *); въ обоихъ этихъ городахъ онъ оставилъ по себѣ значительное число учениковъ, продолжавшихъ добросовѣстно трудиться въ его духѣ, и проложившихъ направленіе вкусу XVIII вѣка. Мы объ нихъ поговоримъ въ послѣдствіи.

Въ одно время съ порчею искусства, въ общемъ положеніи Италіи замѣчаются упадокъ силъ, совершенное политическое бездѣйствіе, охлажденіе церковныхъ побужденій и играющее литературою дилеттантство.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Италіянскіе натуралисты.

§ 279. Я говорилъ уже объ оппозиціи натуралистовъ противъ эклектиковъ и въ особенности противъ школы Караччіевъ; оппозиціи, которая велась не только кистью, но какъ мы видѣли, тоже кинжаломъ и ядомъ. Натуралисты получили свое названіе по свойственному имъ способу пониманія

*) Barberinae aulae fornix Romae eg. Petri Berettini Cortonensis picturis admirandus I. I. de Rubeis ed.

и воспроизведенія будничной природы, которой преимущественно они держались въ своихъ произведеніяхъ. Между тѣмъ, такое пониманіе не было у нихъ случайнымъ явленіемъ, ни выраженіемъ какой-то особенной склонности къ оригинальному; напротивъ, оно вытекало изъ своеобразнаго взгляда, который впервые рѣшительно, хотя и съ односторонностью внесенъ былъ въ искусство произведеніями этихъ художниковъ, и обозначаетъ крайнее проявленіе общаго натурализма, проходящаго какъ мы видѣли чрезъ всю эту художественную эпоху. — Преобладающее начало въ произведеніяхъ этихъ художниковъ положительно — страсть. Изображаемыя ими фигуры схвачены не въ возвышенный моментъ жизни, (какъ у великихъ мастеровъ начала XVI вѣка), когда красота является въ союзѣ съ нравственной чистотою, и порывы ненависти или любви какъ бы выраженіемъ высшей силы. Въ этихъ фигурахъ именно и недостаетъ такого союза, онѣ преданы земнымъ страстямъ; и даже въ тѣхъ случаяхъ, когда картина не представляетъ оживленнаго дѣйствія, мы чувствуемъ что эти существа способны на самыя бурныя проявленія жизни. Но, отдавшись всецѣло этому направленію и отвергнувъ трезвый и раціональный идеалъ современниковъ своихъ, натуралисты тѣмъ не менѣе достигли такого своеобразно-художественнаго совершенства, которое дѣйствіемъ своимъ на чувство зрителя далеко превзошло бо́льшую часть произведеній эклектиковъ. Тамъ гдѣ способъ изображенія натуралистовъ выступаетъ во всей своей односторонности, по моему мнѣнію, его можно бы назвать поэзіею неизящнаго. Отсюда произошли всѣ воспроизведенія обыкновенной природы, на сколько они отвѣчали чувственнымъ требованіямъ; отсюда тотъ рѣзкій и яркій свѣтъ, тѣ глубокія тѣни (и особенно темные задніе фоны), которые мы встрѣчаемъ въ ихъ произведеніяхъ.

§ 280. Главный мастеръ по этому направленію Микельанджело Америги да Караваджіо (1569—1609), художникъ котораго жизни, обуреваемой дикими страстями, соотвѣтствовала художественная его дѣятельность. Онъ жилъ большею частью въ Римѣ и въ послѣдствіи посѣтилъ Неаполь, Мальту и Сицилію. При всей вульгарности концепціи, произведенія его отличаются своеобразною величавостью и извѣстнымъ, почти трагическимъ паѳосомъ, выказывающимся особенно въ величавыхъ линіяхъ драпировки. Картины его обязаны могучимъ эффектомъ своимъ не только рѣзко ударяющему, сосредоточенному въ нихъ освѣщенію, колориту тѣла заимствованному, какъ полагаютъ, отъ Джіорджіоне, и не грубымъ натуралистическимъ внѣшностямъ, но врожденному этому художнику оригинальному поэтическому чувству, которому все это служитъ только выраженіемъ. Въ этой самобытной поэзіи проглядываетъ мощная натура, сродственная въ нѣкоторомъ отношеніи натурѣ великаго Микельанджело Буонаротти. — Правда, его способъ переложенія священныхъ предметовъ въ земныя страсти, даже тогдашнему времени казался черезчуръ рѣзкимъ, такъ что многія картины его работы, служившія напрестольными образами, замѣняемы были другими. Къ обширнѣйшимъ его работамъ принадлежитъ роспись на стѣнахъ въ одномъ придѣлѣ ц. с. Луиджи де'Франчези въ Римѣ, мученичество с. Матѳея; чрезвычайно оживленная но непривлекательная композиція, съ сидящимъ скорчившись на облакахъ ангеломъ, держащимъ пальмовую вѣтвь, и убѣгающимъ съ крикомъ мальчикомъ. Взамѣнъ, Призывъ апостоловъ, представляетъ жанровую кар-

тину полную прекрасныхъ характеристическихъ фигуръ мѣнялъ и мытарей, сидящихъ у стола и считающихъ деньги, или смотрящихъ съ удивленіемъ на входящаго Христа. Знаменитѣйшею картиною этого мастера считается Положеніе въ гробъ, въ ватик. галереѣ въ Римѣ; картина лишенная, правда, всякаго высшаго священнаго характера, но тѣмъ не менѣе полная торжественности хотя и смахивающая на похороны какого-нибудь цыганскаго атамана. Но въ этихъ предѣлахъ художнику все еще оставался просторъ развернуть свое высокое мастерство въ изображеніи и глубоко-потрясающемъ выраженіи. Немного найдемъ картинъ въ которыхъ скорбь изображена съ такой естественной правдою какъ здѣсь въ заплаканномъ лицѣ Б. Матери; и эта фигура, даже какъ изображеніе цыганской матери, полна почтеннаго достоинства и умиленія. Громадная картина, св. Семейство, въ гал. Боргезе въ Римѣ, замѣчательна величественнымъ стилемъ, но тоже носитъ характеръ фантастическаго цыганскаго быта. — Подобной несообразности предмета съ изображеніемъ, мы конечно не встрѣтимъ въ картинахъ, коимъ содержаніемъ служатъ священныя событія; Караваджіо наиболѣе удавались сцены волшебства, убійствъ, ночныхъ измѣнъ и т. п. Одна изъ отличнѣйшихъ картинъ его «Шулера»; насчитываютъ нѣсколько композицій на этотъ сюжетъ, лучшій экземпляръ въ галереѣ Шіарра въ Римѣ, другой въ Дрезденѣ; — въ капитолійской галереѣ въ Римѣ, знаменитая картина въ этомъ же родѣ, ворожея предсказывающая юношѣ на руку будущее, и въ тоже время глядящая на него сладострастнымъ взоромъ. Оба эти мотива соединены вмѣстѣ въ одной картинѣ галереи Манфрини въ Венеціи. — Нѣкоторыя изобр. одиночныхъ фигуръ по жанровому своему характеру исполнены большой прелести, такъ мж. пр. «Геометрія», дѣвушка въ лохмотьяхъ играющая улыбаясь съ циркулемъ, во дворцѣ Спада въ Римѣ. Сюда же примыкаетъ мастерская картина берл. музея, изображающая «земную любовь»; — представленъ мальчикъ съ орлиными крыльями, бойкій и безпечный по фигурѣ и движеніямъ, встающій съ ложа и попирающій ногами книги, музыкальные инструменты, лавровый вѣнокъ и другіе аттрибуты человѣческаго ума. Старуха наматывающая пряжу, и возлѣ нея молодая швея, въ дворцѣ Спада; благодаря сіяніямъ (прибавленнымъ въ позднѣйшее время?), эти фигуры почитаемы были за изображенія с. Анны и Пр. Дѣвы. Точно такъ прослыла за Магдалину красивая дѣвушка сидящая печально возлѣ ларчика съ драгоцѣнностями, въ дворцѣ Доріа. — Изъ портретовъ его работы, портретъ неизвѣстнаго лица въ берл. музеѣ, и другой, великаго магистра малтійскаго ордена Виньакура въ Луврѣ замѣчательны прекраснымъ, теплымъ колоритомъ и поразительною эффектностью *).

Въ числѣ различныхъ учениковъ и послѣдователей Караваджіо, какъ объ отличныхъ мастерахъ упоминаютъ о французахъ Монсьё (Моизъ) Валантенѣ и Симонѣ Вуэ. Работы перваго въ ватик. гал. въ Римѣ, мученичество свв. Прокесса и Марціана, (воспроизведенное въ мозаикѣ въ храмѣ св. Петра), весьма незамѣчательная и плохая картина. Большое Усѣкнове-

*) Усѣкновеніе главы Іоанна Кр. въ Малтійскомъ соборѣ принадлежитъ къ числу мастерскихъ произв. Караваджіо. — (Пр. англ. изд.)

ние главы Іоанна Кр., напротивъ, въ гал. Шіарра, превосходная историческая картина полная потрясающей правды. Въ гал. Боргезе, Іосифъ объясняющій сны, замѣчательна по прекрасному колориту въ манерѣ Гуэрчино; въ Берлинѣ, Спаситель омывающій ноги Петру, чрезвычайно эффектная картина. (О Вуэ см. дальше). — Карло Сарачено, венеціянецъ, тоже слѣдовалъ манерѣ Караваджіо неотступаясь притомъ вполнѣ отъ преданій родной венеціянской школы. Изъ картинъ его работы въ ц. св. Марія дель'Анима въ Римѣ, чудо св. Беннона замѣчательно въ особенности по прекрасному эфектному колориту и мягкой задушевности, вообще рѣдкой въ Караваджіевой школѣ. Другая картина высокой красоты (въ прежней галереѣ Манфрини въ Венеціи): Юлиѳь, задумчиво устремляя взоръ вдаль, опускаетъ голову Олоферна въ платокъ, который держитъ правою рукою и зубами старая служительница пораженная удивленіемъ.

§ 281. Наибольшее значеніе пріобрѣли такъ называемые натуралисты въ Неаполѣ, здѣсь именно они постоянно составляли противодѣйствіе мастерамъ Караччіевой школы; какъ будто вулканическая почва этой мѣстности на которой нѣкогда уже расходился бурный натурализмъ Полидора да Караваджіо, нарочно предназначена была къ тому, чтобы сдѣлаться поприщемъ торжества этого направленія. Въ главѣ этихъ художниковъ находился Джіузеппе Рибера, испанецъ, и по этому прозванный ло-Спаньіолетто (1593—1656). Этотъ художникъ образовался преимущественно по Караваджіо, между тѣмъ, въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ ранней его поры, рядомъ со многими чертами напоминающими испанскую школу, выказывается удачное изученіе произведеній Корреджіо и великихъ венеціянскихъ мастеровъ; этому изученію онъ и обязанъ тою особенною, прекрасною свѣжестью колорита, которою отличаются даже позднѣйшія его работы. Въ ризницѣ сан'Мартино въ Неаполѣ можно видѣть одно Снятіе съ креста его руки, съ плачущими надъ умершимъ Спасителемъ близкими Его; въ высшей степени мастерское произведеніе, примыкающее къ лучшимъ произведеніямъ италіянскаго искусства. Фигура Б. Матери упавшей на колѣни позади бездыханнаго тѣла Сына своего въ особенности необыкновенной красоты. Въ клиросѣ тойже церкви есть изображеніе Тайной Вечери работы Спаньолетто, обличающее во многомъ манеру Паола Веронезе, и въ которомъ преимущественно фигура Спасителя исполнена высокой красоты. Кромѣ того въ Неаполѣ сохранилось нѣсколько другихъ еще произведеній, принадлежащихъ тоже къ этому, болѣе привлекательному періоду его дѣятельности. Изъ картинъ луврской галереи, сюда же должно отнести по благородной концепціи своей, большое Поклоненіе волхвовъ, хотя оно и позднѣйшаго происхожденія, (1650 г.); Марія египетская въ Дрезденѣ, тоже заслуживаетъ вниманія. — По большой части однако, произведенія его носятъ отпечатокъ дикой, сумасбродной фантазіи, выказывающейся не только въ весьма распространенныхъ изображеніяхъ въ полроста анахоретовъ, пророковъ, философовъ, (угловатыхъ, костлявыхъ фигурахъ), но въ особенности въ большихъ историческихъ его картинахъ. Въ послѣднихъ онъ выбиралъ преимущественно самые отвратительные предметы: казни, пытки, мученія всякаго рода. Мастерская картина въ этомъ родѣ, изображающая приготовленія къ мученію св. Варѳоломея, находится въ берл. музеѣ, (повторенія съ нея въ мадридскомъ); въ этомъ изобр.

страхъ и ужасъ крайней мѣрѣ возбуждаютъ еще въ зрителѣ нѣкоторый интересъ, тогда какъ при видѣ другихъ картинъ, на которыхъ этотъ святой изображенъ съ полуобнаженной кожею, чувствуешь только отвращеніе и омерзѣніе. Въ особенности противны, несмотря на мастерство изображенія, миѳологическія сцены Рибёры, напр. его Силенъ въ неап. студіяхъ; плачъ Венеры по убитомъ Адонисѣ въ галереѣ Корсини въ Римѣ: въ изображеніяхъ предметъ коихъ требовалъ, либо благородства и красоты, либо веселаго юмора, этотъ художникъ наименѣе удовлетворителенъ. Впрочемъ, многія картины носящія въ галереяхъ его имя написаны учениками его, подражавшими его манерѣ и нерѣдко копировавшими его картины.

Въ одно время съ Рибёра въ Неаполѣ жило нѣсколько другихъ художниковъ державшихся болѣе манеры Караччіевъ, но которые въ то-же время во многомъ почерпались тоже вліянію натуралистическаго направленія. Къ нимъ принадлежатъ по преимуществу Белизарію Корренціо, грекъ, получившій первое свое образованіе въ Венеціи, въ школѣ Тинторетто, и Джіамбаттиста Караччіоло, — произведенія обоихъ не рѣдко встрѣчаются въ Неаполѣ.

Ученикомъ Караччіоло былъ Массимо Станціони (1585—1656), художникъ образовавшійся поневолѣ преимущественно по произведеніямъ Караваджіо и Спаньолетто, съ которыми по большей части сходствуютъ его картины. Въ нѣкоторыхъ изъ его работъ выказывается однако несравненно больше благородства, чѣмъ у прочихъ мастеровъ того же направленія, такъ преимущественно въ изображеніяхъ которыми онъ украсилъ придѣлъ св. Бруно въ монастырѣ санъ'Мартино въ Неаполѣ. Въ нихъ виденъ величавая красота и спокойствіе, благородная простота и ясность въ линіяхъ въ связи съ прекраснымъ колоритомъ, качества, какихъ вообще рѣдко можно было найти въ то время. Бурный Рибера впрочемъ преслѣдовалъ этого художника съ неменьшимъ ожесточеніемъ какъ и низшихъ мастеровъ. Станціони написалъ (надъ главнымъ входомъ) въ с. Мартино умершаго Спасителя среди Маріи, изображеніе это нѣсколько потемнѣло; Рибёра, убѣдивъ санъ'Мартинскихъ монаховъ въ необходимости промыть картину, испортилъ ее до такой степени ѣдкой жидкостью, что Станціони потомъ отказался ее реставрировать, дабы всѣ могли узнать о гнусномъ подлогѣ. — Станціони образовалъ множество учениковъ, лучшіе въ числѣ ихъ, напр. Доменико Фиполья, Джіузеппе Марулло однако болѣе склонялись къ манерѣ Спаньолетто. Работы Фиполья, многочисленныя небольшія стѣнныя изображенія въ боковыхъ пространствахъ чертозы санъ'Мартина въ Неаполѣ. Этотъ великолѣпный монастырь, высясь на крутой санъ'Эльмской скалѣ надъ Неаполемъ, вмѣщаетъ въ себѣ величайшія сокровища неаполитанской живописи.

Къ числу менѣе замѣчательныхъ натуралистовъ того времени принадлежали меж. пр. Марія Преті (или кавалиере Калабрезе), бывшій первоначально ученикомъ Гверчино. Потомъ генуэзецъ Бернардо Строцци, прозв. или претедженовезе. Неаполитанецъ Андреа Ваккаро, послѣдователь Караваджіо, въ одиночныхъ изображеніяхъ святыхъ, подчасъ достигаетъ величавой простоты и прекраснаго выраженія; въ неапол. студіяхъ есть нѣсколько произведеній его руки.

§ 282. Изъ школы Спаньолетто вышли два художника которые ввели въ искусство еще особенное направленіе, то были: Аніелло Фальконе и Сальваторъ Роза; послѣдній впрочемъ не долго пробылъ у Спаньолетто и преимущественно образовался у Аніелло Фальконе, первато значительнаго баталическаго живописца и основателя большой школы. Эта школа отличилась тоже на поприщѣ политической исторіи, принявъ участіе въ возстаніи Мазаніелла противъ испанцевъ какъ организованная шайка подъ названіемъ союза смерти (compagnia della morte). Послѣ кончины агитатора члены союза разбрелись по чужимъ краямъ; Аніелло отправился во Францію, Сальваторъ Роза въ Римъ и въ послѣствіи въ Флоренцію.

Сальваторъ Роза (1615—1673), художникъ обладавшій чрезвычайно многосторонимъ дарованіемъ, писавшій историческія картины, жанры, пейзажи и пр., кромѣ того стихотворецъ и музыкантъ [1]. Наибольшее число его картинъ находится въ галереѣ Питти во Флоренціи и въ англійскихъ галереяхъ. Въ исторической живописи онъ держался направленія натуралистовъ, и отчасти довольно удачно; произведенія его въ этомъ родѣ отчасти холодны и незамѣчательны, такъ мж. пр. многія картины въ неап. студіяхъ и въ собраніи принца салернскаго въ Неаполѣ), отчасти простые академическіе этюды, напр. Прометей во дворцѣ Корсини въ Римѣ; другія работы зато отличаются особенною характеристическою страстностью. Лучшая изъ подобныхъ картинъ, заговоръ Катилины, въ галереѣ Питти; фигуры взяты непосредственно изъ бурной неаполитанской жизни, и носятъ древнеримскій костюмъ. Можетъ быть такаяже замѣчательная картина: Самуиловъ духъ передъ Сауломъ и Эндорской волшебницею, въ Луврѣ. Въ числѣ одиночныхъ характеристическихъ фигуръ его работы надо упомянуть два изобр. въ Гровеноръской галереѣ въ Лондонѣ: Діогенъ и Демокритъ, послѣдній въ пикой, мрачной глуши окруженный скелетами, статуями и другими предметами; картина, подобно «Самуилу», полная фантастически-величаваго эффекта. Сальваторъ былъ великъ и въ портретахъ, въ которыхъ онъ тоже держится натуралистическаго направленія. Дикій и мрачный портретъ пенаѣстнаго мужчины въ латахъ въ дворцѣ Питти, почти походитъ къ Рембрандтовой манерѣ.—Въ баталической живописи онъ съ большимъ искусствомъ развилъ манеру Аніелло Фальконе, и оставилъ по себѣ нѣсколько весьма дѣльныхъ произведеній по этой части. Безподобное изобр. сраженія, съ грознымъ, желтымъ освѣщеніемъ, въ Луврѣ; менѣе важныя картины въ этомъ родѣ во дворцѣ Питти.

Въ области пейзажной живописи, Сальваторъ Роза повидимому развился довольно самостоятельно, и лишь въ позднѣйшую, флорентинскую его эпоху замѣтно до извѣстной степени вліяніе Клода Лоррена. Въ нѣкоторыхъ изъ его произведеній относящихся къ этой порѣ, проглядываютъ такой же полуидіальный способъ пониманія, такое же ясное небо, простота и чистота линій, какія мы встрѣчаемъ въ картинахъ Лоррена. Большой, прекрасный видъ морскаго берега въ этомъ родѣ, находится въ галереѣ Колонна въ Римѣ; зато въ другихъ подобныхъ же картинахъ проглядываетъ какая-то сухая пре-

[1] О альбомѣ этого художника, (223 листа въ 2 томахъ), въ библіотекѣ лейпцигской ратуши, см. замѣтку Dr. K. Vogel въ Kunstbl. 1837, № 66.

намфренность, (напр. въ двухъ большихъ, нѣсколько декораціонныхъ морскихъ видахъ во дворцѣ Питти). Съ большею красотою и своеобразностью развертывается его талантъ въ изображеніяхъ дикихъ горныхъ видовъ, уединенныхъ ущелій, густо заросшихъ лѣсовъ и т. п., но болѣе всего въ пейзажахъ небольшаго размѣра, въ которыхъ фантастически затуманная природа сосредоточена на небольшомъ пространствѣ, и цѣлое, такъ сказать, даетъ одинъ полный аккордъ, есть какъ бы остроумный намекъ, или выраженіе, скорѣе минутнаго настроенія, нежели вполнѣ выдержанной великой идеи. Художникъ меньше занимается обдѣлкою частностей; главное для него, уловить въ данный моментъ выраженіе природы, въ вечернемъ сумракѣ, пустынѣ, развалинахъ и т. п., при чемъ весь эффектъ основанъ на противоположности свѣта и тѣни. Въ такого рода пейзажахъ Сальваторъ обыкновенно помѣщаетъ своеобразный штаффажъ, состоящій изъ пустынниковъ, разбойниковъ, бродячихъ солдатъ и т. п., придающихъ еще больше рельефности общему характеру картины и выраженію уединенности, неуютности и страшнаго.—(Какъ говорятъ, художникъ этотъ въ молодости своей живалъ съ разбойниками среди самыхъ дикихъ мѣстностей южной Италіи). *)—Отличныя картины въ этомъ родѣ можно видѣть особенно въ Дуэсѣ. публ. галереѣ; другія (въ томъ числѣ превосходный пейзажъ съ солдатами) въ Луврѣ, въ англ. галереяхъ и пр.—Въ другихъ опять картинахъ ландшафтный элементъ отступаетъ еще болѣе, и главный предметъ въ нихъ составляютъ фигуры; въ подобныхъ картинахъ талантъ этого мастера выказывается во всей своей оригинальности въ фантастически-поэтическомъ способѣ пониманія. Въ числѣ ихъ встрѣчаются часто изображенія «кающагося воина». Прекрасный экземпляръ небольшаго размѣра и превосходной отдѣлки, въ 1832 г. продавался въ Карлсруэ. На этой картинѣ представлена была дикая мѣстность, дерево, и вооруженный въ вѣтвяхъ его деревянный крестъ; подъ деревомъ лежащій полуобнаженный воинъ, въ шлемѣ и набедренникахъ только, и связанный по рукамъ и ногамъ, но въ такомъ положеніи что сложенныя руки его протянуты были къ кресту. Другой, тоже отличный экземпляръ, съ нѣкоторыми измѣненіями въ композиціи, и немного большаго размѣра, находится въ вѣнск. галереѣ. **) Сюда же относится еще такъ называемая «Selva de' filosofi» въ дворцѣ Питти.—Маленькій морской видъ въ берл. музеѣ опять-таки единственное въ своемъ родѣ изображеніе разсвирѣпѣвшихъ силъ природы: мимо крутаго, скалистаго берега въ страшную бурю и гонимый высокими пѣнящимися волнами, несется обреченный на погибель корабль прямо на встрѣчу зрителю въ устьянный скалами заливъ.

Сальваторъ Роза образовалъ двухъ художниковъ по пейзажной живописи, римлянина Бартоломмео Торреджіани, напоминающаго подчасъ какъ и учитель его, манеру Клода Лоррена, и неаполитанца Доменико Гарджуоли (Микко Спадаро), испробовавшаго силы свои тоже въ мелкихъ фи-

*) Преданіе, основанное можетъ быть на отношеніи его въ „шайкѣ" Фальконе. ф. Бл.

**) Собственноручную гравюру Сальватора съ этой картины, у Бартша I. Gr. (№ 1), названа „с-мъ. Вильгельмовъ." а соотвѣтственная въ ней картина „с-мъ. Альбертовъ" — ф. Бл.

гурахъ. Много картинъ послѣдняго можно видѣть въ Неаполѣ, особенно въ студіяхъ. Въ историческомъ отношеніи въ числѣ этихъ вещей любопытны изображенія тогдашнихъ событій; трагическое возмущеніе Мазаніелло, и чума 1656 года, нашли себѣ вѣрнаго живописца въ Спадаро.

Сюда же можно включить хорошаго сицилійскаго мастера того времени, Піетро Новелли, по прозв. Морреалезе, занимающаго мѣсто повидимому въ серединѣ между испанскими живописцами и Караваджіо. Бракъ въ Канѣ галилейской въ трапезѣ бенедиктинцевъ въ Монреалѣ считается самой лучшей его картиною. Въ Римѣ нѣсколько хорошихъ портретовъ его работы.

Упомянутому направленію къ жанровой и баталической живописи послѣдовали, кромѣ названныхъ художниковъ, другіе еще живописцы того времени, но преимущественно Микельанджело Черквоцци, прозв. Michelangelo delle battaglie, (1602 — 1660). Онъ весьма замѣчателенъ въ изображеніяхъ битвъ, но въ особенности въ сценахъ изъ простонароднаго быта въ родѣ произведеній Петера ванъЛаара, (работы котораго тогда очень были въ ходу въ Римѣ). Не только по наивности и юмору, но также по весьма тщательной отдѣлкѣ и мастерской выдержкѣ тона, этотъ художникъ иногда достоинъ стать на ряду лучшихъ нидерландскихъ мастеровъ. Его не столько привлекали милая и изящная стороны италіянской жизни, ни разноцвѣтные костюмы и пр. но скорѣе лохмотники лаццарони въ ихъ безпечности, — художникъ этотъ того еще не зналъ, что живописью можно злоупотреблять какъ средствомъ для соціалистическихъ подстрекательствъ. Отличная картина его руки, въѣздъ какого-то папы въ Римъ, въ берл. музеѣ; другія картины во дворцѣ Спада въ Римѣ, мж. пр. трогательная картина съ мертвымъ осломъ: хозяинъ уходитъ неся на плечахъ вьюкъ и еще разъ оборачивается къ издохшему вѣрному животному; старуха только что утерла фартукомъ слезы; дѣвушка съ грустнымъ лицомъ стоитъ возлѣ нихъ на колѣняхъ. — Ученикомъ Черквоцци былъ французъ Жакъ Куртуа или Бургиньіонъ (Джакопо Кортезе, Боргоньіоне 1621—1671,) одинъ изъ знаменитѣйшихъ баталическихъ живописцевъ. Его картины отличаются подчасъ замысловатостью и оживленностью но также весьма спѣшной отдѣлкою; впрочемъ, картины нѣкоторыхъ послѣдователей этого художника обыкновенно слывутъ подъ его именемъ. (Двѣ подлинныя картины сраженій, во дворцѣ Боргезе).

Энергія обнаруживаемая въ этотъ періодъ неаполитанскими художниками не возбудила соревнованія въ послѣдователяхъ ихъ, которые, примкнувъ преимущественно къ направленію Піетро да Кортона, ввели въ неаполитанское искусство болѣе ремесленную манеру. Сюда принадлежитъ одинъ изъ величайшихъ талантовъ новѣйшей живописи, Лука Джіордано, писавшій очень скоро и поэтому прозванный Фа престо, (1632—1705). Можетъ быть ни одинъ художникъ какъ онъ не злоупотреблялъ еще до такой степени высокимъ своимъ дарованіемъ. Чувство красоты, характеръ, драматизмъ, огненный колоритъ, — все это мѣстами поражаетъ въ его картинахъ, но главная цѣль его все-таки, легкая и быстрая отдѣлка, для которой онъ охотно жертвуетъ упомянутыми качествами. Въ картинахъ съ комически представленными сценами такое легкомысленное пренебреженіе собственнымъ талантомъ въ нѣкоторой степени еще сносно. Такъ напр. съ удовольствіемъ

смотришь на колоссальную фреску въ ц. де'Джероламини въ Неаполѣ, изображающую I. Христа сгоняющаго бичемъ съ лѣстницы продающихъ и покупающихъ лицемѣровъ. Съ другой стороны нами овладѣваетъ какое-то грустное чувство когда сравниваемъ жалкія и дюжинныя картины этого мастера съ его фресками на потолкѣ въ ризницѣ сан'Мартино, и его картиною, Судъ Париса въ берл. музеѣ, свидѣтельствующими о высокомъ его дарованіи.

§ 283. У венеціанцевъ въ продолженіи XVII вѣка отчасти тоже замѣтны значительное манерное оподленіе и вліяніе иноземныхъ художественныхъ стремленій; но свойственное этой школѣ (преимущественно) натуралистическое) направленіе тѣмъ не менѣе остается преобладающимъ и порождаетъ еще много дѣльныхъ произведеній.

Джіакомо Пальма джіоване, (1544—прибл. 1628); картины этого мастера коими изобилуетъ Венеція, отличаются при всей ремесленнической обдѣлкѣ все еще большимъ талантомъ и прекрасными отдѣльными красотами, преимущественно въ головахъ. Нѣкоторыя изъ значительнѣйшихъ его картинъ можно видѣть въ дожескомъ дворцѣ и въ академіи; многое другое въ церквахъ: хорошее изобр. Мадонны со святыми въ ц. с. Франческо делла-Винья; с. Екатерина изображаемая отъ колесованія, въ ц. с. М. де'Фрари.—Джіованни Контарино, позднѣйшій художникъ, подражалъ новѣйшему Микельанджело. Карло Ридольфи, современникъ Контарино, художникъ съ меньшею манерностью, пріобрѣлъ большія заслуги какъ историкъ венеціанской школы.

Значительнѣйшимъ художникомъ этой школы въ XVII вѣкѣ былъ падуанецъ Алессандро Варотари, по прозв. иль'Падованино (1590—1650) мастеръ этотъ чужъ отчасти манеръ Тинторетовыхъ учениковъ, и по врожденному ему чувству красоты стремится къ великимъ Тиціановымъ образцамъ; между тѣмъ, при видѣ его картинъ, какъ у Чиголи и его товарищей, чувствуешь что эта красота есть нѣчто посредственное, идеально-сознаваемое, и потому не вполнѣ натуральное, хотя съ другой стороны ея и нельзя назвать холодною, академическою красотою. Въ этомъ отношеніи весьма поучительно сравнить женскія фигуры въ полроста Падованино въ венец. академіи съ подобнаго рода картинами Тиціана. Въ венец. академіи хранится тоже главное произведеніе этого мастера, большое изобр. Брака въ Канѣ Галилейской, отчасти въ томъ родѣ какъ у Паола Веронезе, но здѣсь художникъ предпочелъ выставить отдѣльныя фигуры во всей ихъ красотѣ, вмѣсто того чтобы, подобно названному мастеру, слить ихъ въ одинъ общій и могучій акордъ. Такою же красотою, и прекраснымъ выраженіемъ восторженнаго упоенія запечатлѣно лицо какогото с. діакона, въ той же галереѣ. Другой падуанецъ, Піетро Либери, менѣе привлекателенъ.—Довольно видное мѣсто занимаетъ въ числѣ художниковъ этого времени также веронезецъ Алессандро Турки, прозв. л'Орбетто, отличавшійся блестящей по манерною кистью и чувственной красотою. Въ томъ же родѣ какъ Падованино напоминаетъ Чиголи и Аллори, такъ и л'Орбетто смахиваетъ на Маттео Розелли, напр. въ своемъ изобр. «изящныхъ искусствъ» въ галереѣ Колонна въ Римѣ. Другія картины его руки въ Дрезденѣ.

§ 284. Мы только вкратцѣ можемъ упомянуть о дальнѣйшихъ судьбахъ итальянской живописи. Къ исходу XVII вѣка почти во всѣхъ школахъ прекратилась самостоятельная жизнь; одинъ общій уровень стиля, наиболѣе сродственный стилю Піетро да Кортона, связывалъ между собою, за немногими исключеніями, весьма многочисленныхъ и заваленныхъ работою итальянскихъ художниковъ того времени. Ихъ просто можно назвать декораторами, отчасти потому, что главное стараніе ихъ заключалось въ томъ, чтобы наполнять быстро большія пространства по возможности поразительными и эффектными изображеніями, оставляя при томъ совершенно въ сторонѣ, какъ внутреннее значеніе задачи, такъ и естественность формъ; отчасти и потому, что въ картинахъ жанра, домашняго затишья, цвѣтовъ и плодовъ, эти художники обращали вниманіе единственно на декоративную сторону, въ совершенную противоположность нидерландцамъ, старавшимся передавать сущность предмета. Впрочемъ, упомянутые нами сейчасъ отрасли живописи, въ самой Италіи почти никогда не достигали вполнѣ самобытнаго значенія, и по сіе время онѣ все еще смахиваютъ нѣсколько на историческую живопись.

Впрочемъ, и въ это плохое время небыло недостатка въ художникахъ одаренныхъ значительными способностями и обладавшихъ замѣчательнымъ техническимъ совершенствомъ. Изъ учениковъ Піетро да Кортона назовемъ, довольно привлекательнаго поэтаесъ Джіанфранко Романелли, (ум. 1662); Чиро Ферри, (ум. 1689;) потомъ, болѣе сдержаннаго послѣдователя его Бенедетто Лути, (ум. 1724);—изъ числа учениковъ Сакки: Филиппо Лаури (ум. 1694); — изъ венеціянцевъ укажемъ на манерныхъ но не лишенныхъ таланта натуралистовъ Піетро Веккіо и Карло Лотти, (собственно Лоть изъ Мюнхена) ученика Либери, (ум. 1698); болѣе безпритязательнаго Піетро Розари изъ Вероны, (ум. 1762); — удачныхъ подражателей Павла Веронезе: Марко Риччи, (ум. 1729) и Джіов. Бат. Тьеполо, (ум. 1770), художника съ причудливымъ воображеніемъ, но весьма замѣчательнаго колориста;—наконецъ, изъ послѣдователей Луки Джіордано Паоло де'Маттеисъ, (ум. 1729); Себ. Конка, (ум. 1764) и Франческо Солимена, (ум. 1747).

Въ подобныхъ отрасляхъ живописи, ни Джіов. Бенед. Кастильіоне, (ум. 1670) писавшаго картины домашняго затишья и животныхъ, ни Маріо де'Фіори, (ум. 1673) писавшаго цвѣты, ни Джіов. Паоло Паннини, (ум. 1764) какъ архитектурнаго живописца, положительно нельзя сравнить съ современными имъ нидерландскими мастерами по этимъ же родамъ живописи *). Самыми отрадными изъ принадлежащихъ сюда же художниковъ были два живописца по части архитектурной живописи, Антоніо Канале и племянникъ его Бернардо Беллотто, извѣстные оба подъ именемъ Каналетто. Перспективные виды городовъ, въ особенности венеціянскихъ каналовъ, написанные этими мастерами интересны во многихъ отношеніяхъ. Подобнаго рода картины встрѣчаются весьма часто.

*) Относительно Паннини слѣдовало бы допустить исключеніе.– ф. Бл.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Нидерландская и нѣмецкая историческая живопись.

§ 285. Нидерландское искусство XVII вѣка, по въ особенности историческая живопись, раздѣляется на два направленія, которыя хотя съ меньшею опредѣленностью замѣтны были еще раньше. Одно изъ нихъ выходило изъ испанскихъ Нидерландовъ и преимущественно изъ Брабанта, гдѣ побѣда осталась за католицизмомъ, и слѣдовательно живопись болѣе или менѣе находилась въ услуженіи церкви, и сверхъ того новыя художественныя стремленія въ нѣкоторомъ отношеніи еще примыкали къ изученію старыхъ классическихъ мастеровъ Италіи. Другое направленіе, вытекавшее изъ протестантской Голландіи, развернулось совершенно независимымъ путемъ. Рядомъ съ обоими этими направленіями идетъ третье еще, направленіе исторической живописи, примыкающее непосредственно къ манерѣ современныхъ итальянскихъ художниковъ, и именно скорѣе къ натуралистамъ, чѣмъ къ эклектикамъ. Къ послѣднему принадлежатъ главнымъ образомъ тѣ немногіе нѣмецкіе художники, которые еще находили досугъ и случай заниматься искусствомъ, даже въ такое время какое проживала тогдашняя Германія среди опустошеній 30-ти лѣтней войны.

А. Брабантская школа. *)

§ 286. Въ продолженіи различныхъ фазисовъ нидерландской войны за независимость, — (вспомнимъ хотя знаменитую осаду 1584 — 85 г.), — Антверпенъ не переставалъ быть мѣстомъ самой главной художнической дѣятельности по-сю сторону альпъ, хотя впрочемъ здѣсь именно возобладала полуитальянская манерность, въ томъ видѣ какъ она выработалась въ школахъ Флориса и де Воса. Рядомъ съ свойственнымъ ей притязаніемъ на идеальность и развитіе формы въ смыслѣ римской школы, и какъ бы въ народію имъ, выступаютъ сумасбродныя жанры Петра Брейгеля и товарищей его. Съ полвѣка продолжались эти противоположности, съ одной стороны — условный, внесенный съ извнѣ и совершенно безсодержательный, выказной стиль; съ другой, — вполнѣ опошлившійся натурализмъ. Оба эти направленія встрѣчаются даже иногда вмѣстѣ въ одномъ и томъ же живописцѣ, въ одной и той же картинѣ, — пока наконецъ не явился великій геній въ которомъ слились въ одинъ новый стиль и коренные элементы прежняго нидерландскаго искусства, и новыя побужденія тогдашняго времени.

*) Schaase: Niederl. Briefe crp. 261 и сл. -Mémoires et docum. inéd. etc. par W. Hookham-Carpenter; tr. de Faugl. p. L. Hymans. Anvers 1845. — Rubens Album (фотографіи съ текстомъ) Waagen. Berlin, G. Schauer.

Этотъ геній былъ—Петръ Павелъ Рубенсъ. У него выказывается такое же стремленіе къ опредѣленному развитію формъ какъ и у маньеристовъ, противъ которыхъ онъ успѣшно возставалъ; но онъ не выбираетъ уже этихъ формъ произвольно, придерживаясь какого то общаго, внѣшняго закона красоты; это формы дюжей и сильной природы, способныя передать мысль художника, или скорѣе вполнѣ отвѣчающія общему тому времени представленію о чувственныхъ порывахъ, страсти и пр. Но этой причинѣ композиціи его всегда отличаются вполнѣ драматическою выработкою, различные характеры всегда точно опредѣлены и оттѣнены, и отдѣльныя личности всегда носятъ отпечатокъ самобытности и независимости. Правда, что въ нихъ нѣтъ ни высшей чистоты ни мягкости, свойственныхъ произведеніямъ великихъ итальянскихъ мастеровъ, и драматическая величавость, придающая благородство Рубенсовымъ фигурамъ, въ сущности заключается скорѣе въ особенномъ, торжественно важномъ обиліи колеровъ; въ нѣкоторыхъ изъ его произведеній иногда даже проглядываетъ до извѣстной степени пристрастіе къ пошлымъ и недостойнымъ формамъ. Но Рубенсъ всегда великъ тамъ, гдѣ требуется передать рѣшительную энергію, готовность къ дѣйствію и живое чувство; фигуры его проникнуты внутреннимъ свѣтомъ, внутреннею силою и радостью; въ нихъ прорывается какъ будто отблескъ чувственнаго восторга, который въ отдѣльности примиряетъ насъ съ менѣе привлекательными произведеніями его руки, и намъ позволяетъ отличить руку мастера отъ работы помогавшихъ ему учениковъ, старавшихся усвоить себѣ его манеру.—Съ этою восторженной любовью ко всему живому связана и многосторонность этого мастера. Онъ былъ нетолько величайшимъ историческимъ живописцемъ, но и портреты его полны благородства и жизни; его пейзажи, точно блестящій отблескъ дѣйствительности; его изображенія животныхъ, могучія трагедіи изъ естественной исторіи. Ко всему этому надо прибавить долговременную, равномѣрную плодовитость, благопріятныя внѣшнія обстоятельства, шко.у, облагавшую большимъ навыкомъ, и славу пріобрѣтенную еще въ раннихъ лѣтахъ.

По отношенію къ прочимъ школамъ того времени Рубенсъ занимаетъ совершенно независимое положеніе. Онъ наивнѣе, и несравненно менѣе подчиняется стильнымъ законамъ, чѣмъ италіянскіе эклектики, но послѣдніе превосходятъ его благородствомъ и сдержанностію. Даже въ крайностяхъ у него меньше проглядываетъ предпамѣренности, рѣзкости и дикости, чѣмъ у натуралистовъ, но зато и меньше потрясающей демонической страстности. Онъ превосходитъ испанцевъ теплотою, дивной прозрачностію и ясностью колорита; но съ другой стороны, свойственный ему натурализмъ запальчивѣе, не такъ тонокъ, не такъ благороденъ, ни многостороненъ.

Рубенсъ родился въ 1577 г. 29-го Іюня, но не въ Кёльнѣ какъ прежде полагали, а какъ дознано новѣйшими изслѣдованіями [*]) въ Зигенѣ, въ графствѣ нассаускомъ, и вскорѣ съ родителями своими переѣхалъ въ ихъ родной городъ Антверпенъ гдѣ и умеръ 30-го мая 1640 г.—Онъ полу-

*) Ср доказательства приводимыя Backhuisen van den Brink въ его сочиненіи: „Het huwelick van Willem van Oranje etc. Amst. 1858. Стр. 133—143.

чилъ научное образованіе и учился живописи въ продолженіи четырехъ лѣтъ, сперва у Адама ван'Ноорта, потомъ столько же лѣтъ у Октавія ван'Веэна, а въ 1598 г. былъ уже принятъ мастеромъ въ цехъ живописцевъ города Антверпена. На 23-мъ году онъ отправился въ Италію, и тамъ, въ продолженіи семи лѣтъ, изучалъ преимущественно произведенія венеціянскихъ мастеровъ и въ особенности работы Тиціана и Павла Веронезе, которыя, какъ ему казалось, наиболѣе соотвѣтствовали его личному направленію *), но кромѣ того также Леонарда, Микельанджела, Джуліо Романо, и пр. По возвращеніи въ Антверпенъ, многочисленные заказы полученные имъ побудили его открыть большую мастерскую и школу. Жизнь его была обильна внѣшними знаками почести; правитель родины его ему оказывалъ уваженіе, и его отправилъ въ качествѣ посланника въ Испанію, Англію и Голландію; но еще больше чести доставлялъ ему, въ это время художнической зависти и интригъ, его личный благородный и любезный характеръ. Отношенія Рубенса къ его великому ученику, Ван'Дейку, составляющему какъ бы существенное къ нему дополненіе, повидимому были дружественны и вполнѣ свободны отъ зависти.

Наиболѣе привлекательныя изъ Рубенсовыхъ картинъ принадлежатъ къ ранней его порѣ, это именно тѣ которыя были исполнены имъ въ первое время по возвращеніи изъ Италіи; преимущественно въ нихъ своеобразность этого художника представляется съ самой пріятнѣйшей стороны. Въ позднѣйшихъ своихъ произведеніяхъ, желая удовлетворять безчисленнымъ требованіямъ, онъ нетолько вдавался въ болѣе поверхностную и менѣе тщательную отдѣлку, но и композиціи его, какъ по замыслу, такъ и по постановкѣ менѣе обдуманы и закончены; къ тому же, въ позднѣйшее время необходимость его заставляла слишкомъ часто прибѣгать къ помощи сотрудниковъ.

Одна изъ значительнѣйшихъ и отличнѣйшихъ картинъ Рубенса, изъ числа тѣхъ которыя написаны были вслѣдъ за пріѣздомъ его изъ Италіи, надпрестольное изображеніе со створами въ вѣнской галереѣ. На среднемъ образѣ представлена Богородица съ четырьмя святыми дѣвственницами, вручающею с. Ильдефонзу великолѣпное церковное облаченіе. На боковыхъ доскахъ изображены колѣнопреклоненные вкладчики: эрцгерцогъ Альбертъ,

*) По картинамъ Рубенса написаннымъ въ Италіи видно, какъ постепенно развивался стиль этого мастера. Въ числѣ ихъ самыя любопытныя три колоссальныя картины (1605 г.) въ клиросѣ Валличеллы (chiesa nuova) въ Римѣ: Б. Матерь несомая на воздухѣ ангелами, и поклоняющіеся Ей свв. Григорій, Мавръ и Папій. Эта композиція отличается уже величавымъ полетомъ, и ангелы отрадною ясностью произведеній позднѣйшей блестящей поры художника; но съ другой стороны въ головахъ проглядываетъ еще извѣстная академическая робость, и нѣкоторая принужденность въ положеніяхъ. Отдѣлка драпировокъ во многомъ напоминаетъ уже Павла Веронезе, но въ ней не видно еще того блеска, которымъ проникнуты позднѣйшія произведенія этого мастера. Характеристическую особенность по отношенію къ ранней порѣ этихъ и другихъ еще работъ составляетъ желтый, а въ тѣняхъ теплокоричневый тонъ тѣла, который въ послѣдствіи уступаетъ киновари и синему цвѣту. Къ этому же раннему времени принадлежатъ еще Ромулъ и Ремъ съ волчицею (въ гал. капитолія), 13 фигуръ въ ростъ, І. Христосъ и апостолы, полныя оживленія и благородства, но подходящія уже ближе къ позднѣйшей его манерѣ, (въ работахъ въ бесѣдкѣ при дворцѣ Роспильози); и с. Себастіанъ у котораго ангелы извлекаютъ изъ ранъ стрѣлы, (въ гал. Корсини) и мн. др.

главный правитель Нидерландовъ и возлѣ него заступникъ его с. Альбертъ;—на противоположной доскѣ супруга Альберта, Клара Изабелла со с. Кларою. По прекрасной и простой композиціи, величаво-спокойному виду фигуръ на створахъ, по преимущественно по ясному, блестящему и въ высшей степени законченному и гармоническому колориту, разлитому по всему изображенію, это произведеніе достойно занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ въ числѣ превосходнѣйшихъ изъ Рубенсовыхъ работъ.—Вѣроятно къ этому еще времени относится тщательно отдѣланное и полное выразительности Поклоненіе волховъ, въ брюс. музеѣ; всюду многофигурная композиція мастерски сгруппирована вокругъ Отрока благословляющаго старшаго изъ (царей) волховъ. — Изъ 42 картинъ въ Луврѣ мы теперь укажемъ только на одно отличное произведеніе того же содержанія.

Къ этимъ картинамъ ранней поры, писаннымъ Рубенсомъ въ полнотѣ свѣжихъ мужественныхъ силъ, съ любовью и спокойно, принадлежитъ сверхъ того большая часть картинъ находящихся въ антверпенской академіи [*]). Въ числѣ ихъ слѣдуетъ въ особенности упомянуть: одно изображеніе Св. Семейства, подаренное имъ академіи при поступленіи въ нее;—с. Анна обучающая чтенію отроковицу Марію, картина въ которой сливаются въ одну привлекательную группу свѣжая, здоровая старость съ цвѣтущею, и хотя рѣзко но граціозно представленною молодостью;—с. Тереза распростертая у ногъ Искупителя, и съ прелестнымъ самозабвеніемъ возносящая къ Нему горячую молитву объ избавленіи душъ изъ чистилища, которыхъ въ тоже время ангелъ выводитъ изъ пламени;—причащеніе умирающаго с. Франциска Ассизскаго, подражаніе подобной картинѣ Агостина Каррачи представляющей причащеніе бл. Іеронима (стр. 664), и хотя скомпонованное съ меньшимъ достоинствомъ и благородствомъ, но за то исполненное гораздо большей энергіи и жизни;—потомъ напрестольное изображеніе, написанное первоначально для семьи Михельсенъ. Послѣдняя картина судя по чрезвычайно тщательному и подробному выполненію, очевидно принадлежитъ къ числу раннихъ его произведеній, но въ тоже время служитъ свидѣтельствомъ стараній и усилій художника выработать тотъ стиль о которомъ онъ мечталъ. Серединное изображеніе, извѣстное подъ названіемъ le Christ à la paille, представляетъ снятаго съ креста Спасителя, по боковымъ доскамъ Пр. Дѣва съ Младенцемъ и евангелистомъ Іоанномъ. На лицахъ приближенныхъ Спасителя, провожающихъ тѣло Его, какъ будто старательно и съ намѣреніемъ представлены различныя степени печали и глубокой скорби; краски здѣсь гуще наложены нежели въ позднѣйшихъ его произведеніяхъ, и художникъ по видимому особенно старался о богатствѣ и художественномъ сочетаніи различныхъ тоновъ. Это таже жизненная энергія какую мы видимъ въ позднѣйшихъ его произведеніяхъ, но вполнѣ еще обуздываемая, и только усиливающая еще больше теплоту выраженія; но именно эта умѣренность и сдержанность, при такой полнотѣ придаютъ фигурамъ особенную прелесть. — Іисусъ Христосъ показывающій Ософрану свою на боку; на створахъ вкладчикъ съ женою, портреты полные прекрасной, естественной правды, между тѣмъ какъ

*) Ср. въ особ. Schnaase въ пр. м. стр. 262 и сл

середнее изображеніе носитъ уже нѣсколько тяжелый и условный характеръ. Іисусъ Христосъ на крестѣ съ поднятымъ къ небу взоромъ, картина въ высшей степени поразительная и величественная.—Грандіозное большое Поклоненіе волховъ, отличается уже болѣе внѣшнимъ молодечествомъ (бравурностью), но замѣчательно по освѣщенію и колориту. Наконецъ назовемъ еще одну большую картину относящуюся къ порѣ полнаго развитія этого мастера и отличающуюся большею свободою и силою и въ тоже время весьма глубокимъ внутреннимъ чувствомъ: Іисусъ Христосъ на крестѣ между разбойниками, у ногъ его простерты вѣрные ему, пораженные глубокой скорбью; Магдалина въ порывѣ чувствъ какъ будто стремится отвратить ударъ который Лонгинъ готовится нанести умершему уже Спасителю; возлѣ нихъ нѣсколько воиновъ. Такая простота композиціи еще болѣе усиливаетъ впечатлѣніе производимое этою группою энергическихъ и по рисунку и по колориту фигуръ. (Три креста поставлены по діагонали въ картинѣ). Три эскиза масляными красками для тріумфальной арки по случаю въѣзда эрцгерцога Фердинанда; пышныя, геніальныя композиціи, вполнѣ живописно подуманныя. (Церковь с. Шарля въ Антверпенѣ, насколько она сохранила еще первоначальный свой видъ, можетъ служить свидѣтельствомъ, какой благородной, по тому времени, умѣренности и благоразумной сдержанности способенъ былъ Рубенсъ также какъ архитекторъ, когда онъ серьезно приступалъ къ дѣлу.)

Можетъ быть самыя значительныя изъ произведеній этого мастера, двѣ колоссальныя картины со створами, находящіяся въ поперечномъ кораблѣ антверпенскаго собора: 1) вопервыхъ, Сооруженіе креста, на которомъ изображенія по створамъ составляютъ цѣлое съ дѣйствіемъ представленнымъ на главной серединой картинѣ. Я не знаю другого произведенія XVII вѣка, въ которомъ этотъ моментъ представленъ съ такою потрясающею силою. Толпа стражниковъ съ большимъ усиліемъ поднимаетъ съ земли качающійся крестъ съ пригвожденнымъ на немъ Искупителемъ; слѣва стоятъ пышные всадники, справа святыя жены пораженныя ужасомъ, цѣлое рѣзко освѣщено величавыми массами свѣта и поражаетъ какъ будто внезапный вопль неизмѣримой скорби.—Еще знаменитѣе Снятіе съ креста; по величавой композиціи и глубокоподумашюму участію которое въ совершающемся дѣйствіи принимаютъ отдѣльныя фигуры какъ движеніями своими такъ и выраженіемъ, это одна изъ превосходнѣйшихъ картинъ XVII вѣка, сверхъ того въ высшей степени замѣчательная тоже по колориту и по живописной законченности, хотя при всемъ томъ глубокой скорби предстоящихъ лицъ недостаетъ настоящаго величія. Изображенія на створахъ обѣихъ названныхъ картинъ тоже превосходны, въ особенности на второмъ образѣ, Посѣщеніе Пр. Дѣвы Елисаветою, гдѣ встрѣча обѣихъ святыхъ женъ представлена по новому мотиву, и сообразно съ узкимъ пространствомъ, совершается на крутой лѣстницѣ дома. Сбоку изображена молодая дѣвица дивной красоты восходящей по лѣстницѣ вверхъ. По наружнымъ сторонамъ створъ с. Христоферъ съ пустынникомъ, фигура Младенца Іисуса на плечахъ святого, полна жизни и божественной силы. Взя-

1) См. Schnaase въ пр. м. стр. 220 и сл.

не Божіей Матери на Небо, надъ главнымъ престоломъ въ соборѣ, очевидно одна изъ самыхъ позднихъ картинъ этого мастера и не особенно замѣчательна, такъ какъ этотъ предметъ гораздо менѣе чѣмъ престоящіе соотвѣтствовалъ его своеобразному художественному взгляду.

Къ числу отличнѣйшихъ картинъ Рубенса находящихся въ Антверпенѣ, принадлежитъ еще изображеніе въ часовнѣ надъ его могилою въ ц. с. Іакова, предметъ: бесѣда святыхъ (santa conversazione), въ прекраснѣйшей венеціянской манерѣ. Лицо Мадонны и святыхъ носятъ черты Рубенсова семейства, а въ фигурѣ с. Георгія художникъ изобразилъ свой собственный портретъ. Если въ этой картинѣ, какъ и вообще въ подобнаго рода напрестольныхъ изображеніяхъ*), не представляющихъ особеннаго драматическаго момента, замѣтно нѣкоторое переполненіе композиціи и преизбытокъ силъ въ фигурахъ, то всетаки съ этимъ соединены блестящій и великолѣпный колоритъ и замѣчательныя отдѣльныя красоты. Здѣсь все дышитъ кипучею жизнью и радостью, и можно позавидовать художнику которому довелось подобнымъ изображеніемъ украсить усыпальницу свою и семьи своей. Дивная женщина въ образѣ Магдалины, стоящая съ обнаженною грудью передъ Божіей Матерью, носитъ черты второй жены Рубенса, прекрасной Елены Фурманъ, воспроизведенной имъ много разъ въ историческихъ картинахъ и портретахъ, но никогда не отличающейся такимъ возвышеннымъ характеромъ какъ въ этой картинѣ.

Другая напрестольная картина его руки но гораздо бо́льшихъ размѣровъ, и съ очевидно венеціянскимъ мотивомъ, находится въ ц. с. Августина въ Антверпенѣ. Вверху, среди архитектурной обстановки съ лѣстницами, совершается обрученіе колѣнопреклоненной с. Екатерины съ Мл. Іисусомъ сидящимъ на лонѣ Матери. На заднемъ планѣ стоятъ Іосифъ, Петръ и Павелъ. По двойной лѣстницѣ нѣсколько святыхъ восходятъ вверхъ, но большой части торопясь и какъ будто боясь не поспѣть къ священному обряду. Внизу с. Георгій (тоже портретъ Рубенса), съ жаромъ указываетъ с. Себастіану на происходящее дѣйствіе. Фигура с. Себастіана, нѣсколько театрально выгнутая на переднiй планъ, есть одно изъ мастерскихъ созданій этого мастера, и какъ вообще вся эта картина отличается превосходной отдѣлкою. *) (Эскизъ масляными красками въ берл. музеѣ.)

§ 287. Изъ многочисленныхъ другихъ картинъ въ нидерландскихъ церквахъ и галереяхъ, мы можемъ здѣсь указать только главнѣйшія. Къ упомянутой сейчасъ картинѣ примыкаетъ по мастерской отдѣлкѣ: изображеніе поступленія с. Бавона въ монастырь с. Амандуса, (въ одномъ изъ боковыхъ придѣловъ клироса ц. с. Бавона въ Гентѣ.) Бывшій воинъ, поднявшись по монастырской лѣстницѣ вверхъ, со смиреніемъ преклонилъ колѣни передъ настоятелемъ, по сторонамъ его двѣ прекрасныя женщины; внизу нищіе спорятъ объ имуществѣ отданномъ имъ рыцаремъ. — Въ ц. с. Яна въ Мехельнѣ

*) Мы не раздѣляемъ мнѣнія автора: навряд ли эта картина написана самимъ Рубенсомъ, она положительно темна и тяжела, притомъ и виситъ на очень невыгодномъ мѣстѣ. — Несравненно лучше исполненный эскизъ, повидимому попорченъ въ послѣднее время. — Ф. Бл.

большое надпрестольное изображеніе, Поклоненіе волхвовъ; на створахъ, съ внутренней стороны Успѣшеніе главы Предтечи, и еванг. Іоаннъ въ котлѣ съ кипящимъ масломъ; съ наружной, Крещеніе Христово и Іоаннъ на островѣ Патмосѣ; — всѣ картины, какъ мы сказали (стр. 661), были окончены въ 18 дней, но несмотря на то прекрасно и тщательно выполнены. — Въ ц. Нотръ-Дамъ въ Мехельнѣ можно видѣть другой большой надпрестольный образъ изображающій, Ловлю рыбъ Петромъ; на створахъ внутри, исторія молодаго Товія и нахожденіе Статира; снаружи Петръ и Андрей. — Въ ц. с. Павла въ Антверпенѣ, Бичеваніе Спасителя, не замѣчательныя но отлично написанныя академическія фигуры. — Въ брюссельскомъ музеѣ нѣсколько большихъ картинъ, большею частію поздней поры; въ числѣ ихъ самая замѣчательная большое Взятіе на Небо Б. Матери, съ сонмомъ красивыхъ маленькихъ ангеловъ, въ которые Рубенсъ съумѣлъ вложить самую ясную, дѣтскую радость. Но вообще, здѣсь и въ слѣдующихъ его картинахъ, непріятно выступаютъ манерный колоритъ позднѣйшаго времени и спѣшность исполненія. Мы назовемъ только картину: с. Францискъ, пламенно молящійся о избавленіи земнаго шара отъ гнѣва І. Христа; потомъ, возмутительную сцену мученичества с. Ливина; Увѣнчаніе Царицы небесной (существующее во многихъ экземплярахъ) и пр., произведенія возбуждающія при всемъ томъ удивленіе поразительно энергическимъ охарактеризованіемъ изображеннаго момента.

Изъ многочисленныхъ картинъ мадридскаго музея, положительно самая значительная, притомъ и одно изъ величайшихъ созданій этого мастера, Чудо съ мѣднымъ змѣемъ. Группа напирающаго народа полна величія и красоты, въ особенности около женщины лежащей въ обморокѣ, и юноши обвитаго змѣями; впрочемъ, все остальное расположено съ такою высокохудожественною сдержанностью, такъ полно жизни и движенія, и притомъ выдержано въ такомъ чистомъ стилѣ, какъ въ очень немногихъ картинахъ этого мастера. — Сверхъ того тамъ же хранится одно Увѣнчаніе І. Христа терніемъ, и небольшое изображеніе Мадонны со святыми, объ эти картины изъ Эскуріала и судя по описаніямъ весьма цѣнныя вещи *). Изъ англійскихъ собраній картинъ прежде всего надо упомянуть галерею герцога Мерльборо въ Бленгеймѣ. Въ ней хранятся: «возвращеніе изъ Египта», отличающееся наивнымъ и задушевнымъ выраженіемъ; прекрасный и глубокомодумавный эскизъ къ какому-то надпрестольному образу; бѣгство Лота съ семействомъ изъ Содома, съ весьма живо схваченнымъ выраженіемъ момента, (прекрасныя небольшія повторенія въ Луврѣ, помѣч. 1625 г.), и І. Христосъ благословляющій семейство вкладчиковъ, и возлѣ нихъ неголующіе апостолы. — Всѣ эти картины принадлежатъ къ лучшей ранней порѣ Рубенса, равно также большая и очень хорошая картина, Жена прелюбодѣйница передъ І. Христомъ, у г. Мейлса въ Лейтъ-Кортѣ.

Къ произведеніямъ лучшей поры слѣдуетъ кромѣ того отнести два большія надпрестольныя изображенія перешедшія изъ іезуитской ц. въ Антвер-

*) Потомъ еще „Садъ любви“ и „Пляска крестьянъ“, предпочитаемые Вааген омъ дрезденскому и парижскому экземплярамъ, и пр.

пенѣ въ вѣнскую галерею Бельведере; въ нихъ представлены чудеса совершенныя святыми Игнатіемъ Лойолою и Ксаверіемъ надъ больными чумою и одержимыми бѣсами. Излишняя полнота композиціи здѣсь тоже въ нѣкоторомъ отношеніи вредитъ сдержанному характеру группировки, но съ другой стороны драматизмъ различныхъ моментовъ дѣйствія вполнѣ выдержанъ, а наиболѣе выдающіяся фигуры обоихъ святыхъ отличаются значительнымъ достоинствомъ, спокойствіемъ и какою то особенно-торжественною постановкою. Вѣнская галерея вообще очень богата Рубенсовыми картинами; къ замѣчательнѣйшимъ изъ нихъ принадлежитъ мж. пр. изображеніе, с. Амвросій, воспрещающій входъ въ храмъ императору Ѳеодосію.

Кромѣ того и въ Германіи встрѣчаются еще многочисленныя произведенія Рубенса. Распятіе Петра въ ц. посвященной этому апостолу въ Кёльнѣ, одна изъ знаменитѣйшихъ и въ техническомъ отношеніи замѣчательнѣйшихъ картинъ, но тѣмъ не менѣе производитъ весьма непріятное впечатлѣніе исключительнымъ преобладаніемъ физическаго напряженія и истязаній.— Мы пропускаемъ множество картинъ напр. въ поммерсф. и др. частныхъ галереяхъ.

§ 288. Въ мюнх. гал. хранится можетъ быть самое значительное число Рубенсовыхъ картинъ; по нимъ можно наглядно судить о различныхъ направленіяхъ этого мастера. Въ числѣ этихъ картинъ, правда, не найдется такихъ, которыя могутъ сравниться съ его мастерскими антверпенскими произведеніями, но въ замѣнъ онѣ могутъ служить въ высшей степени замѣчательными образцовыми изображеніями буйной страсти, и насильственнаго, физическаго напряженія. Въ числѣ ихъ надо привесть въ особенности нѣсколько небольшихъ, почти эскизно написанныхъ картинъ, и преимущественно одну битву амазонокъ. На картинѣ представлена теряющаяся вдали рѣка черезъ которую перекинутъ на высокой аркѣ мостъ; дикія орды всадниковъ и амазонки преслѣдуемыя греками несутся по немъ. Въ самой серединѣ завязывается бой: слѣва на переднемъ планѣ, амазонокъ преслѣдуютъ внизъ по рѣкѣ, справа другія, вмѣстѣ съ конями падаютъ съ крутого берега въ пѣнящіяся волны. Несмотря на густыя массы сражающихся, композиція этой картины тѣмъ не менѣе совершенно понятна, группы отлично распредѣлены, исполненіе мастерское, и въ особенности превосходно написаны пейзажъ, видный сквозь арку моста, вода и многое др.—Обращеніе Павла, чрезвычайно бойко набросанная, и несмотря на обиліе фигуръ тоже весьма ясно изложенная композиція. Представленъ караванъ идущій по дорогѣ и внезапно поражаемый свѣтомъ съ небеси. Впереди и отдѣльно отъ провожатыхъ, лежитъ Павелъ поверженный на землю; движенія ужаса, лошади стоящія дыбомъ, одежды развѣваемыя бурею, все представлено чрезвычайно удачно. Такая же композиція съ фигурами въ натур. величину, исполненная рукою Рубенса и отличающаяся рѣдкою сдержанностью въ формахъ и колоритѣ, хранится въ Лейтъ-Кортѣ близъ Бристоля. —Менѣе привлекательна по запутанности расположенія, но впрочемъ чрезвычайно эффектна картина въ мюнх. галереѣ: Сенахеримъ съ войскомъ поражаемый среди ночи ангеломъ Господнимъ.—Зато весьма замѣчательна большая картина, Самсонъ выдаваемый Далидою. Лишонный волосъ своихъ богатырь, вскакиваетъ съ коварнаго ложа и въ порывѣ

безсильной ярости старается разорвать узы которыми онъ связанъ, со всѣхъ сторонъ онъ окруженъ стражею силящеюся его удержать. Въ сторонѣ лежитъ Далида облокотясь на подушки, роскошная фигура въ прозрачной одеждѣ; съ полунасмѣшливымъ, полубоязливымъ видомъ она оглядывается назадъ на побѣжденнаго Самсона, отъ котораго изъ опасенія служительница старается ее удалить.—Наконецъ, въ высшей степени мастерское произведеніе, группы всадниковъ въ натур. величину, въ схваткѣ съ двумя львами; картина производящая особенно потрясающее впечатлѣніе по крайнему напряженію физическихъ силъ и страсти, при вполнѣ обдуманномъ изложеніи дѣйствія. (Не менѣе эффектна другая картина написанная въ 1612 г. представляющая охоту на волковъ, и въ которой Рубенсъ изобразилъ первую жену свою на лошади; въ собр. лорда Ашбуртона въ Лондонѣ). Многочисленныя другія картины въ этомъ родѣ по большой части писаны рукою учениковъ. (См. ниже.)

Въ мюнх. галереѣ существуетъ кромѣ того еще рядъ картинъ, изображающихъ низверженіе отверженныхъ. Въ этихъ изображеніяхъ однако выказывается уже необузданность фантазіи, пренебрегающая величавою постановкою, и создающая только безпорядочные клубы нагихъ тѣлъ съ опухлыми формами. Вотъ почему тоже не очень привлекательны двѣ картины бо́льшихъ размѣровъ; одна, знаменитое изобр. Страшнаго суда, дѣйствительно превосходное въ техническомъ отношеніи; другая, низверженіе змѣя о семи головахъ *).

Но кромѣ того и въ другихъ произведеніяхъ Рубенса нерѣдко оскорбляетъ глазъ наблюдателя тяжеловатый и пошлый характеръ нагихъ формъ **); такъ напр. въ изображеніяхъ вакханалій, встрѣчаемыхъ во многихъ галереяхъ, (одно мж. пр. въ мюнхенской). Но съ другой стороны въ числѣ картинъ относящихся сюда, есть и такія, въ которыхъ до такой степени преобладаютъ чувственная сила и радость, что упомянутая полнота формъ намъ уже кажется не столь противною, если даже не вполнѣ соотвѣтствующею предмету. Отличные образцы подобнаго рода картинъ можно видѣть въ той же мюнх. галереѣ, мж. пр. изображеніе пяти маленькихъ веселыхъ геніевъ тянущихъ фруктовый вѣнокъ, потомъ, похищеніе дочерей Левкиппа Касторомъ и Поллуксомъ, и уснувшія послѣ охоты нимфы на которыхъ поглядываютъ фавны. Изъ подобныхъ картинъ въ Бленгеймской галереѣ въ Англіи приведемъ похищеніе Прозерпины, прекрасное произв. лучшей Рубен-

*) Г-ну. Суэрмонду въ Аахенѣ принадлежитъ превосходно сохранившійся экземпляръ „низверженія отверженныхъ," отличающійся блестящимъ колоритомъ, необыкновенно изящнымъ рисункомъ, и превосходящій положительно и постановкою и распредѣленіемъ свѣта вышеупомянутую мюнхенскую картину, лучшую безспорно изъ подобнаго рода картинъ въ тамошней галереѣ, (и соотвѣтствіемъ которой служитъ величаво-фантастическое „низверженіе падшихъ ангеловъ" въ мадрид. музеѣ). Мы склоняемся къ тому мнѣнію, что аугсбургская картина есть первоначальное и собственноручное созданіе мастера, а остальныя лишь повторенія и варіаціи этого же предмета, исполненныя болѣе или менѣе съ участіемъ учениковъ.— ф. Бл.

**) Ошибочно считать свойственныя Рубенсовымъ произведеніямъ женскія формы какимъ-то общимъ нидерландскимъ типомъ: и положимъ даже что такъ, то другіе художники съ инымъ взглядомъ, какъ напр. Ван'Дейкъ, безъ сомнѣнія съумѣли бы стать выше такой рутинности. Рубенсъ главнымъ образомъ стремился къ изображенію богатой, даже роскошной чувственной жизни, и этимъ отвѣчалъ желанію многочисленныхъ своихъ заказчиковъ.

совой поры, отличающееся сдержанностью въ формахъ, и полное пылкой страсти. Избавленіе Андромеды, можетъ быть принадлежитъ къ первой его порѣ, даже къ пребыванію его въ Италіи. Венера съ Адонисомъ, средней его поры, тоже отличается благородствомъ чувственныхъ формъ и весьма дѣльно написано. Изъ большихъ миѳологическихъ картинъ мадр. музея, хвалятъ въ особенности тоже одно избавленіе Андромеды [*]) Многое другое въ этомъ же родѣ встрѣчается въ другихъ мѣстахъ, мж. пр. въ галереяхъ корол. дворцовъ въ Берлинѣ и Сансуси близъ Потсдама. Правда, значительное число этихъ картинъ, исполненныхъ для украшенія парадныхъ покоевъ богатыхъ и знатныхъ, лишь въ главныхъ частяхъ обличаютъ руку самого мастера.

§ 289. Почти тоже слѣдуетъ сказать объ особенномъ рязрядѣ Рубенсовыхъ картинъ, въ которыхъ фигуры изъ древнихъ миѳовъ представлены въ видѣ аллегорій, преимущественно съ прямыми намеками на историческія событія, или въ соединеніи съ портретными изображеніями. Нашъ теперешній вкусъ часто несправедливъ къ тогдашнимъ художникамъ по отношенію къ этимъ аллегорическимъ картинамъ. Правда, онѣ не рѣдко скомпонованы очень тривіально и на одинъ и тотъ же ладъ, и содержаніе ихъ повторяется и опошливается; въ нихъ съ самаго начала не видно даже строгой идеи и все въ нихъ расчитано чтобъ служить декоративнымъ украшеніемъ. Но какъ былъ великъ художникъ, который въ такую сухую задачу, навязанную ему умственнымъ уровнемъ того времени, съумѣлъ вложить столько теплоты, столько страсти и истинной жизни! Привожу здѣсь мж. пр. аллегорію «Воины» во дворцѣ Питти. Эрисъ (богиня раздора), съ факеломъ, вырываетъ сильнаго воина изъ объятій тщетно сопротивляющейся ей Любви за которую уцѣпляются въ испугѣ нѣсколько маленькихъ геніевъ; за нимъ съ воплемъ бросается Республика въ стѣнномъ вѣнцѣ и сопровождаемая геніемъ съ державою. Передъ богинею раздора повергнутые на землю лежатъ, муза съ лютнею и нотною книгою, мужская фигура съ циркулемъ и капителью отъ колонны, и женская фигура съ дитятью. По землѣ разбросаны истоптанные книга, рисунокъ, купидоновъ колчанъ и меркуріевъ жезлъ. Съ высоты вихремъ несутся фуріи войны, а на заднемъ планѣ уже загорается бой. Все это выражено съ такою любовью, такимъ одушевленіемъ и съ такою чувственною пышностью и полнотою, что не допускаетъ сомнѣнія въ полномъ внутреннемъ участіи со стороны художника.—Главное его произведеніе въ этомъ родѣ, большой рядъ изъ 21 картины (въ Луврѣ), представляющій исторію Маріи Медичи и исполненный по волѣ этой королевы. Высокій талантъ художника въ исторической живописи выказывается въ полномъ блескѣ именно въ тѣхъ изъ этихъ картинъ въ которыхъ преобладаетъ чисто историческій характеръ изображенія. Вставленныя въ нихъ щедрою рукою аллегорическія фигуры, даже въ композиціяхъ съ преобладающимъ аллегорическимъ характеромъ, вообще меньше вредятъ общему впечатлѣнію, нежели можно бы было думать (судя напр. по гравюрамъ), благодаря именно порази-

[*]) Waagen, и кромѣ того еще Судъ Париса. (превосходящій лондонское изображеніе: Граціи и пр.

тельной опредѣленности стиля сдерживающей цѣлое. Исполненіе этихъ картинъ, продолжавшееся четыре года, весьма не одинаковаго достоинства, и по большой части принадлежитъ рукѣ учениковъ. Двѣ большія, сильно написанныя, декораціонныя картины во флорент. Уффиціяхъ, Генрихъ IV въ сраженіи при Иври, и въѣздъ его въ Парижъ, по замыслу можно ставить на ряду съ лучшими изъ упомянутыхъ сейчасъ картинъ. Сраженіе представляетъ дикую, могучую по небезпорядочную композицію; въѣздъ въ Парижъ, не смотря на многочисленныя вставленныя аллегоріи и полуантичный костюмъ, отличается поразительною естественной правдою, въ особенности въ народныхъ группахъ. — Это направленіе къ чисто аллегорической внѣшности, породило у Рубенсовыхъ послѣдователей множество безвкусныхъ произведеній.

Достойно сожалѣнія что Рубенсъ мало писалъ жанровыхъ картинъ, тѣмъ болѣе что тѣ немногія которыя остались, въ высшей степени замѣчательны. Мы напомнимъ только извѣстную, безподобную картину (ранней поры), Наказаніе Амура, и пестово-вакхическую мужицкую пляску въ Луврѣ, неудержимо завлекающая взоръ въ вихрь необузданной страсти.

Рубенсъ не менѣе великъ также по части портретной живописи. Произведенія его въ этомъ родѣ отличаются такимъ же свѣжимъ и здравымъ пониманіемъ природы, и не рѣдко даже болѣе тщательною отдѣлкою и любовнымъ исполненіемъ, чѣмъ бо́льшая часть историческихъ его картинъ. Въ англійскихъ галереяхъ, въ Парижѣ, въ значительнѣйшихъ галереяхъ Германіи, между многочисленными портретами его руки, встрѣчаются отдѣльныя превосходныя вещи. Къ знаменитѣйшимъ работамъ въ этомъ родѣ принадлежитъ (ошибочно называемый) chapeau de paille, въ собраніи сэра Роберта Пиля въ Лондонѣ, портретъ молодой дѣвушки, на лицо которой шляпа съ широкими полями бросаетъ превосходную полутѣнь. Здѣсь въ особенности Рубенсъ выказываетъ все мастерство свое въ освѣщеніи. Въ Дрезденской галереѣ прелестный портретъ обоихъ сыновей этого мастера. Въ Мюнхенской галереѣ много въ высшей степени замѣчательныхъ портретовъ его руки. Онъ часто писалъ портреты съ себя и двухъ своихъ женъ, въ особенности охотно портретъ второй жены, извѣстной по своей красотѣ Елены Формантъ; такъ мж. пр. на великолѣпной картинѣ въ Бленгеймской галереѣ, гдѣ онъ изобразилъ себя прохаживающимся съ женою по роскошному саду. Другой прекрасный портретъ этой Елены, и его собственный портретъ съ первою женою въ идиллической обстановкѣ, наход. въ Мюнх. пинак. — Въ галереѣ Питти во Флоренціи хранится одинъ изъ превосходнѣйшихъ портретовъ въ которомъ этотъ мастеръ представилъ себя, брата своего Юстуса Липсія и Гугона Гроція.

Безчисленное количество картинъ приписывается Рубенсу. Приведенныя нами выше картины служатъ только замѣчательными образцами различныхъ направленій этого мастера. О значительныхъ трудахъ его по части пейзажныхъ изображеній будетъ говорено позже, при особомъ разборѣ этой отрасли живописи, къ развитію которой они въ значительной степени содѣйствовали.

§ 290. Знаменитѣйшимъ изъ Рубенсовыхъ учениковъ былъ Антонъ-ванъ

Дейкъ (1599 — 1641). *) Въ раннихъ картинахъ этого художника явно выказывается еще, доходящее почти до крайности стараніе ученика усвоить себѣ особенности учителя. Въ берл. музеѣ есть нѣсколько рѣдкихъ образцовъ этого ранняго направленія. Сюда надо отнести картину, изображающую обоихъ Іоанновъ, и носящую отпечатокъ невыработавшейся еще геніальности, и щегольства бойкой технической сноровкою. Въ этомъ же родѣ одно изобр. Сошествія Св. Духа, не очень удачная композиція, но съ живыми и характеристическими головами. Несравненно значительнѣе третья картина, Увѣнчаніе Спасителя терніемъ, и Поруганіе, и хотя въ этомъ изобр. тоже проглядываетъ нѣкоторая неумѣренность въ отдѣлкѣ фигуръ, зато композиція яснѣе, и отдѣльные характеры выработаны шире.—Въ соотвѣствіе предъидущему изобр. можно привесть Іудино лобзаніе, въ Корсгамгаузѣ; чрезвычайно эффектную картину съ блестящемъ колоритомъ. Іуда готовится обнять Спасителя который уже окруженъ густою толпою стражниковъ въ числѣ коихъ одинъ съ факеломъ. Другое изобр. этого предмета въ мадр. музеѣ.

Въ послѣдствіи, и повидимому главнымъ образомъ благодаря занятіямъ своимъ въ Италіи, ванъ Дейкъ оставилъ это направленіе своего учителя къ чрезмѣрной и могучей полнотѣ, и самобытно выработалъ свою особенную манеру о которой свидѣтельствуютъ многочисленныя произведенія его руки. Вмѣсто сильнаго выраженія страсти и дюжихъ формъ природы, онъ преимущественно старался подражать болѣе привлекательнымъ формамъ и болѣе нѣжному колориту италіянскихъ мастеровъ и въ особенности Тиціана, и передать выраженіе внутреннихъ ощущеній, нѣжной любви, болѣе возвышенной скорби и глубокой задушевности; картины его по большой части отражаютъ внѣшнія спокойныя положенія, замкнутыя въ тѣсномъ кругѣ. **) Въ этой скорѣе сантиментальной манерѣ, ванъ Дейкъ дошелъ въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ до высокаго совершенства, до потрясающаго паѳоса, но не всегда съумѣлъ удержаться въ должныхъ границахъ, такъ что подчасъ онъ почти впадаетъ въ преднамѣренную, театральную манерность.

На рубежѣ перехода его отъ прежней манеры къ позднѣйшей стоитъ картина, находящаяся въ одномъ изъ придѣловъ на клиросѣ Богородичной ц. города Куртре́: предметъ, Поднятіе креста. Смѣлость рисунка въ малочисленныхъ фигурахъ, всадникъ въ латахъ обращенный съ живостью къ зрителю, фигуры троихъ палачей, — все это полно силы и напоминаетъ еще Рубенса. Въ колоритѣ только недостаетъ цвѣтущей свѣжести этого мастера, но зато выраженіе страданія на лицѣ Распятаго запечатлѣно большимъ чувствомъ, благородствомъ и кротостью.

Глубокозахватывающія, внутреннія страданія души, ванъ Дейкъ наиболѣе удачно изобразилъ въ рядѣ превосходныхъ картинъ, сходственныхъ по содержанію и отчасти тоже по композиціи, и въ которыхъ онъ представилъ Плачъ по

---

*) Van Dyck-Album (фотограф. снимки) съ текстомъ Fr. Eggers. Berlin. G. Schauer.

**) Изъ этихъ любимыхъ имъ предметовъ существуютъ напр. 12 изобр. Христа на крестѣ; 11 изоб. умершаго Спасителя оплакиваемаго близкими: 5 изоб. с. Себастіана и пр., если всѣ относящіяся сюда картины подлинно его работы.

умершемъ Спасителѣ послѣ снятія Его съ креста. По большой части въ этихъ картинахъ Умершій представленъ на колѣ скорбящей Божіей Матери, и посторонамъ, либо поклоняющіеся Ему плачущіе ангелы, либо ангелы приводимые Іоанномъ. Въ антверп. академіи хранятся двѣ картины въ этомъ родѣ, въ которыхъ, хотя не въ одинаковой степени, но тоже еще проглядываетъ болѣе энергическій способъ изображенія учителя. Двѣ другія въ мюнх. галереѣ, изъ коихъ одна опятьтаки во многомъ напоминаетъ Рубенса. Другія въ Римѣ во дворцѣ Боргезе, въ Луврѣ, въ мадр. музеѣ, у г. Брентано во Франкф. на М. и пр. Прекрасное, и какъ по колориту, такъ и по освѣщенію въ высшей степени законченное изобр. этого же предмета можно видѣть въ берл. музеѣ; композиція здѣсь однако измѣнена: Іоаннъ, прекрасный и кроткій юноша поддерживаетъ главу Спасителя и съ грустью смотритъ на Магдалину. Этотъ же предметъ достигаетъ высочайшей красоты и глубины въ небольшой картинѣ въ церкви капуциновъ с. Антонія въ Антверпенѣ, превосходящей по нашему мнѣнію относительно выраженія всѣ поименованныя нами выше изображенія. — Подобное выраженіе страданія и грустной преданности, и вмѣстѣ съ тѣмъ стремленіе къ пзящности формъ, высказываются въ другомъ рядѣ картинъ изображающихъ мученичество с. Себастіана. Много картинъ въ этомъ родѣ находится въ мюнх., луврѣ. и другихъ галереяхъ. — Изъ небольшихъ вообще изображеній Спасителя на крестѣ, самое прекраснѣйшее можетъ быть то, что въ антверп. академіи; другое, тоже отличное, въ ц. с. Якова и пр. Правда, это не есть образъ страдающаго Богочеловѣка, но тѣмъ не менѣе мастерское изображеніе страданій, и глубочайшей, трогательной преданности, возвышаемое притомъ фономъ съ мрачными облаками. Въ мехельнск. соборѣ и въ ц. с. Михаила въ Гентѣ находятся картины большихъ размѣровъ, изъ которыхъ въ одной прибавлены приближенные І. Христа, а въ другой воины; первая весьма замѣчательна по колориту и выраженію, но находится въ плохомъ состояніи.

Многочисленныя изображенія св. Семейства вап' Дейковой руки, напротивъ, отличаются большею частью привлекательною ясностью и мягкостью; нѣсколько интересныхъ образцовъ хранится въ мюнх. галереѣ. — Въ берл. музеѣ есть картина въ которой названныя качества соединены съ болѣе элегическимъ оттѣнкомъ. Представлена Б. Матерь съ божественнымъ Младенцемъ и передъ Ними праотцы по плоти І. Христа, Адамъ, Ева и Давидъ, олицетворяющіе собою въ тоже время человѣчество, нуждающееся въ искупленіи*); три прекрасныя лица съ выраженіемъ сознанія грѣховности своей, но вмѣстѣ съ тѣмъ полныя упованія и преданности: благородныя черты Царицы небесной запечатлѣны выраженіемъ грустнаго сострадания. Менѣе замѣчательный экземпляръ этой картины въ Луврѣ; тамъже одно отличное изображеніе Мадонны съ донаторами, и другое въ Брицкватерской галереѣ въ Лондонѣ, отличающееся благородствомъ и чрезвычайно блестящимъ колоритомъ. Какъ по нѣжному чувству, такъ и по мастерскому исполненію, можетъ

*) Schnaase въ пр. м. стр. 425.

**) Или скорѣе распавшихъ грѣшниковъ: въ образѣ Давида, блуднаго сына и Магдалины. —ф. Бл.

былъ самая важная картина въ этомъ родѣ, Мадонна съ Младенцемъ и с. Екатериною въ Гровенорской галереѣ.

Другого рода историческія изображенія библейскаго содержанія хотя кое гдѣ и встрѣчаются но рѣдко. Равно также композиціи со сценами изъ античныхъ миѳовъ. Послѣднія вообще менѣе соотвѣтствовали направленію ванъ Дейка, такъ какъ сантиментальный элементъ въ нихъ не находилъ достаточнаго выраженія; и хотя въ изображеніяхъ нагихъ фигуръ художнику удобно было развернуть всю мягкость своего колорита, тѣмъ не менѣе ему не давалось выраженіе наивности, составляющее необходимое условіе всѣхъ подобнаго рода картинъ.

§ 291. Величайшею славою своею ванъ Дейкъ обязанъ былъ портретамъ *), не потому только, что вообще онъ умѣлъ представить природу въ благородномъ видѣ и прекрасномъ, тепломъ колоритѣ, но что, вмѣстѣ съ тѣмъ онъ обладалъ особенною способностью живо и остроумно передать тончайшіе пріемы высшихъ сословій, сокровеннѣйшія черты ихъ характера, скрытыя подъ внѣшнимъ лоскомъ, и то и другое соединять съ самою свободною и истинно великосвѣтскою непринужденностью. Впрочемъ, ему благопріятствовала судьба доставивъ ему случай писать портреты со многихъ истинно знаменитыхъ людей, и притомъ въ живописномъ костюмѣ тогдашняго времени, не допускавшемъ даже излишней пестроты.

Хотя мало сохранилось достовѣрныхъ извѣстій о времени проведенномъ ванъ Дейкомъ въ раннихъ годахъ въ Антверпенѣ, но также о (недавно только дознанномъ) первомъ пребываніи его въ Англіи (1620 по 21 г.), зато вполнѣ извѣстна дѣятельность его въ эпоху путешествій его по Италіи (1621—26), гдѣ онъ истымъ барономъ вращался среди знати. Въ то время, какъ полагаютъ, возникъ извѣстный портретъ кардинала Бентивольо, занимающій одно изъ первыхъ мѣстъ даже въ числѣ сокровищъ дворца Питти во Флоренціи. Противъ красной драпировки, у стола покрытаго красною матерію, въ красномъ одѣяніи и бѣлой сорачицы сидитъ знаменитый дипломатъ, держа въ тонкихъ рукахъ открытую депешу; взоръ его почти съ удивленіемъ обращенъ въ сторону. Въ дворцѣ Бриньоле въ Генуѣ, гдѣ ванъ Дейкъ жилъ продолжительное время, хранится рядъ мастерски написанныхъ портретовъ и другихъ картинъ, въ числѣ которыхъ самая важная большой портретъ маркиза А. Бриньоле на конѣ; прекрасное животное идетъ прямо, между тѣмъ какъ знатный всадникъ какъ будто кланяясь преподнимаетъ шляпу. Другіе портреты во дворцахъ Марчелло Дураццо, (теперь перенесены въ тамошнюю публичную галерею), Филиппо Дураццо, Паллавичини и пр. — Вѣроятно къ этому же времени надо отнести знаменитый портретъ Карла V на конѣ, въ трибунѣ флорент. Уффиціи; надъ головою императора парятъ орелъ съ лавровымъ вѣнкомъ, на заднемъ планѣ по бурному морю несется въ сумракѣ корабль. — Къ времени между 1626 и 32 г., проведенному ванъ Дейкомъ преимущественно въ Антверпенѣ относятся два хранящіеся въ тамошней академіи очень простые, но глубоко подуманные портрета, савойскаго дипломата

*) Насчитываютъ и теперь до 250 портретовъ, какъ полагаютъ его руки. Ср. Kathgeber Annalen etc. II. Abth. стр. 99 и сл.

Скалья и епископа Мальдеруса антверпенскаго; въ берл. музеѣ находятся, портретъ принца Ѳомы Карпьянскаго, въ высшей степени законченный и съ превосходнымъ выраженіемъ лукавой гордости, и портретъ инфантши Изабеллы въ одеждѣ монахинь ордена с. Клары; въ Луврѣ мж. пр. большой портретъ министра и генерала Монкада, можетъ быть прекраснѣйшее изъ ван' Дейковыхъ произведеній въ этомъ родѣ, не уступающее, если не превосходящее даже величавостью, благородствомъ стиля и отдѣлкой частностей работы самого Веласкеса; въ лонд. нац. галереѣ портретъ любителя искусства ван' дер' Геэстъ (ошибочно названный Герваціус'омъ), полный величайшей энергіи и характера; въ мадр. музеѣ портретъ инфанта Дона Фернанда на конѣ; другія вещи въ разныхъ галереяхъ.

Въ 1632 г. ван' Дейкъ отправился ко двору Карла I, отъ котораго онъ въ послѣдствіи отлучался лишь на короткое время. Подобно Гольбейну въ прежнія времена, онъ въ Англіи ограничился портретною живописью, и первыя произведенія въ этомъ родѣ принадлежатъ еще къ числу отличнѣйшихъ его работъ; но въ послѣдствіи, нуждаясь въ средствахъ для поддержанія усилившейся привычки къ великосвѣтскому образу жизни, онъ сталъ поверхностнѣе работать, выраженія принимаютъ болѣе общій отпечатокъ и колоритъ становится холоднѣе. Изъ многочисленныхъ портретовъ членовъ англійскаго королевскаго дома, портретъ Карла I въ Луврѣ самый замѣчательный: король, съ кротко задумчивымъ выраженіемъ смотритъ прямо, въ простомъ охотничьемъ костюмѣ стоя возлѣ лошади своей передъ кустомъ; возлѣ него шталмейстеръ и пажъ. Тамъ же весьма блестящіе и глубоко подуманные портреты мужчины и дамы, каждый съ дочкою, и пр.—Въ Виндзорѣ Карлъ I на конѣ, представленный почти въ прямь; фигура полная спокойнаго достоинства, возлѣ него шталмейстеръ; портреты дѣтей Карла I, въ двухъ различныхъ экземплярахъ изъ коихъ одинъ въ берл. музеѣ, другой въ дрезд. галереѣ; порт. Карла I, его супруги и двоихъ сыновей; нѣсколько холодно и декораціонно написанныя головы.—Другія вещи въ Девонширгаузѣ въ Лондонѣ; въ Чизвикѣ (помѣстьѣ герцога Девонширскаго); въ Бриджеватеровой гал. въ Лондонѣ; въ Бленгеймѣ (опять Карлъ I на конѣ, и лордъ Стэффордъ задумчиво диктующій чтото своему секретарю; у герцога Саутэрлэнда въ Лондонѣ, (знаменитый, весьма тщательно исполненный портретъ графа Арундэля); у графа де Грейя въ Лондонѣ; у графа Купера въ Пенсенджерѣ (большой, очень изящный семейный портретъ); въ Варвикъ-Кастлѣ; въ Кастлъ Говардѣ (благородно-задумчивый, мастерской портретъ Франца Снидерса); въ Чатсвортѣ (мж. пр. портретъ лэди Рейчъ, одинъ изъ прекраснѣйшихъ женскихъ портретовъ); въ Альторпѣ у графа Спенсера; въ Водборнъ Эббп (у герцога Бедфордскаго), рядъ превосходнѣйшихъ портретовъ; наконецъ въ Вильтонгаузѣ у графа Пемброка: здѣсь, кромѣ самаго большаго по размѣру семейнаго портрета ван' Дейка хранится еще цѣлая коллекція оригинальныхъ и сомнительныхъ портретовъ его руки. Въ заключеніе надо упомянуть еще одно превосходное произведеніе этой же эпохи (?), портретъ Дона Карла Колонна на конѣ, въ дворцѣ того же имени въ Римѣ. Грива скачущаго горячаго коня развѣвается надъ его лбомъ; на заднемъ планѣ видна битва; вверху паритъ богиня держа колонну, гербовый символъ рода Колонна. Это можетъ быть единственный примѣръ, весьма впрочемъ неудачнаго при-

мѣнія аллегорической прикрасы, отъ которой вообще уклонялось тонкое реалистическое чувство ванъ Дейка.

Лишь немногіе художники старались подражать свойственной ванъ Дейку манерѣ. Значительнѣйшимъ изъ нихъ новѣйшему былъ Корнеліусъ де Восъ, работы котораго, удачный большой портретъ подходящій къ ванъ Дейковой манерѣ, въ берл. музеѣ. Въ антверпенской галереѣ, отличный портретъ состоявшаго тогда при цехѣ живописцевъ, Авраама Графеуса, въ полномъ праздничномъ нарядѣ съ цѣпями и медалями, и не менѣе замѣчательный портретъ семьи Снейкъ, подносящей заботу ц. с. Михаила богатую церковную утварь и украшенія и пр. Относительно подлинности большихъ миѳологическихъ картинъ въ мадр. музеѣ, посящихъ тамъ имя Кор. де Восъ, мы ничего не можемъ сказать. Одна изъ этихъ картинъ, чрезвычайно тяжелое и некрасивое изобр. торжественнаго шествія Вакха, написано въ пошлой манерѣ Іорданса; другая, бой кентавровъ и лапитовъ. — Сюдаже примыкаютъ Томасъ Виллебортсъ и Николаусъ Вѣлингъ, работы коихъ покрайней мѣрѣ обличаютъ довольно дѣльную кисть. Различныя произведенія обоихъ этихъ художниковъ можно видѣть во дворцахъ берлинскомъ и потсдамскомъ; рукой перваго кромѣ того одна картина въ берл. музеѣ.

§ 292. Прочіе ученики и послѣдователи Рубенса ограничились подражаніемъ внѣшнимъ особенностямъ своего учителя, стараясь усвоить себѣ его смѣлый рисунокъ, энергическій способъ изображенія и живость композиціи; и вмѣстѣ съ тѣмъ держась его направленія къ массивнымъ формамъ, они благодаря этому избѣжали манерности и неестественности. Но съ другой стороны они не съумѣли усвоить себѣ жизненной силы и свѣжести, ни умнаго и точнаго выраженія, ни внутренней ясности и отрады, составляющихъ своеобразное достоинство произведеній Рубенса, и потому работы этихъ художниковъ по большой части, если невполнѣ непріятны, то въ сущности мало занимательны. Большая часть работъ этихъ художниковъ отличается часто колоссальностью размѣровъ и находится въ Брабантѣ, преимущественно въ антверп. акад. и въ церквахъ этого города.—Значительнѣйшимъ въ числѣ ихъ былъ Яковъ Іордансъ, живописецъ отличавшійся въ особенности вѣрностью рисунка и дѣльнымъ выполненіемъ. Въ миѳологическихъ и другихъ предметахъ требовавшихъ идеальнаго понимания, онъ впадаетъ въ грубость и пошлость; но и въ библейскихъ сюжетахъ, подходящихъ ближе къ повседневной жизни, онъ беретъ скорѣе извѣстную вышлость колоровъ. Взамѣнъ, жанровыя его картины съ фигурами въ натур. величину, часто въ высшей степени забавны благодаря сочетанію тяжеловатаго разгула съ широкими и пышными Рубенсовыми формами; напр. въ картинѣ «Семейный концертъ», въ которой весьма осязательно представлена пословица: «какъ пѣвали старики, такъ чирикали и тѣтки»; другія вещи въ Берлинѣ. Однимъ изъ самыхъ любимыхъ его сюжетовъ былъ «пирогъ съ боббомъ» (въ Вѣнѣ), повторенія въ разныхъ галереяхъ, или въ этомъ же родѣ «собранія пьющихъ». — Затѣмъ Авраамъ ванъ Дипенбекъ, можетъ быть ближе другихъ державшійся поздѣйшей Рубенсовой манеры; Петръ ванъ Мооль, отличный колористъ; Теодоръ ванъ Тульденъ, прежде ревностный подражатель Рубенса, впослѣдствіи сталъ писать мягче но и манернѣе; Эразмъ

Квеллинусъ, (и сынъ его того же имени, бывшій однимъ изъ позднѣйшихъ представителей этого брабантскаго стиля); Корнелій Схутъ, работавшій въ Кёльнѣ и позже въ Испаніи, холодный и манерный живописецъ и пр. Сюда относятся тоже нѣкоторые художники не примыкающіе непосредственно къ Рубенсовой школѣ: Гергардъ Сегерсъ, Каспаръ де Крайеръ, Николай Ліемекернъ прозв. Роозе и др. (Произведенія обоихъ послѣднихъ находятся преимущественно въ Гентѣ). Хотя художниковъ этихъ по таланту нельзя сравнить съ Рубенсомъ, тѣмъ не менѣе они заслуживаютъ уваженія за ихъ стараніе выработать стилистичнѣе и отчасти въ итальянскомъ смыслѣ направленіе этого мастера. Въ особенности у Крайера весьма благородный и сдержанный натурализмъ часто соединенъ съ прекраснымъ выраженіемъ и большою художественною законченностью, хотя колоритъ его зато никогда не достигаетъ полнаго блеска Рубенсовыхъ произведеній. Главныя картины его въ Нидерландахъ, и кромѣ того еще въ мюнх. пинакотекѣ и въ Амбергскихъ приходской и малтійской церквахъ.— Такое же стремленіе къ изображенію дебелой, чувственной натуры обнаруживаетъ и Авраамъ Янсенъ, который при появленіи Рубенса въ Антверпенѣ выступалъ отъявленнымъ соперникомъ его, но повидимому менѣе другихъ художниковъ обладалъ яснымъ и пріятнымъ характеромъ знаменитаго врага своего.

В. Голландская школа.

§ 293. У голландцевъ, около начала XVII вѣка тоже образовалась оппозиція противъ манернаго направленія мастеровъ предшествовавшаго столѣтія. Здѣсь живопись остановилась на изображеніи портретовъ, вызванномъ потребностью тогдашнихъ бытовыхъ условій, и въ противность пустотѣ и произволу маньеристовъ, находившемъ прочную и вѣрную для себя опору въ непринужденномъ воспроизведеніи природы. При этомъ вообще удержанъ былъ прежній наивно-простой способъ изображенія, принесшій уже такіе прекрасные плоды особенно при Гольбейнѣ и его послѣдователяхъ. Съ любовью и стараніемъ, но безъ мелочной робости, хотя и безъ особеннаго поэтическаго пониманія, было обращаемо вниманіе на то, чтобы передать общій видъ оригинала со всею его своеобразностью. Вотъ почему въ картинахъ голландскихъ живописцевъ того времени вполнѣ отражается національной характеръ ихъ соотчичей, въ томъ видѣ какъ этотъ характеръ сложился благодаря гражданской свободѣ и гражданскому спокойствію. И если подчасъ, при видѣ этихъ картинъ, у зрителя вызываетъ ироническую улыбку извѣстное выраженіе притворнаго самодовольства, (которое впрочемъ скорѣе слѣдуетъ отнести къ оригиналу чѣмъ къ изображенію), то всетаки и въ этой чертѣ видно столько правды, и въ отдѣлкѣ цѣлаго такая законченность, что бо̀льшую часть этихъ картинъ, составляющихъ украшеніе знаменитѣйшихъ галерей, безспорно должно причислить къ превосходнѣйшимъ произведеніямъ по части портретной живописи.

Значительнѣйшими художниками этого направленія были: Михаилъ Миревельтъ (1567—1641), отличавшійся простымъ и вѣрнымъ пониманіемъ

природы, и тщательнымъ исполненіемъ, и Павелъ Морелльзе, ученикъ предъидущаго, картины этого художника замѣчательной ясности и законченности; Іоганъ ванъ'Равестейнъ; Францъ Гальсъ (1584—1666), хотя родомъ изъ Мехельны, но преимущественно причисляется къ голландцамъ по мѣсту дѣятельности своей, въ которой онъ достигъ до высокаго совершенства. Портреты его вообще схвачены чрезвычайно живо и со смысломъ, но отличаются нѣсколько равномѣрною законченностью, сколько отдѣльными бойкими чертами. Отличныя произведенія его руки можно видѣть въ особенности въ Гарлемѣ, гдѣ онъ жилъ и умеръ. (Въ ратушѣ, въ «Oude Mans Huys» (т. е. богадѣльнѣ для старшковъ); здѣсь находятся картины представляющія собрища стрѣльцовъ (гражданской стражи), и группы «Регентовъ», (т. е. старшинъ общественныхъ учрежденій), предметы которые въ ту пору играли весьма важную роль въ голландскомъ искусствѣ; въ Амстердамѣ, (такого же рода картины); потомъ въ Мюнхенѣ, (семейные портреты); отдѣльные портреты въ Берлинѣ и въ Боккингамскомъ дворцѣ. — Теодоръ-де-Кейзеръ, ближайшій къ нему по времени. Рѣдко встрѣчаемыя произв. этого художника (изображенія чопорно-гражданскаго быта), отличаются чрезвычайно забавною наивностью, но вмѣстѣ съ тѣмъ и весьма дѣльнымъ, сильнымъ и живымъ исполненіемъ. Портретъ купца съ многочисленною семьею въ берл. музеѣ, замѣчателенъ по мастерски переданному выраженію покойнаго и очень тушаго самодовольства; равно тоже другое портретное изображеніе, состоящее изъ двухъ фигуръ въ мюнхенск. галереѣ. Створчатый семейный портретъ съ фигурами въ ростъ, по одну сторону, отца съ сыномъ, по другую, матери съ дочкою; прекрасная по исполненію, и вполнѣ сохранившаяся картина, у г. Сузрмонда въ Ахенѣ. Большое изобр. стрѣльцовъ (помѣч. 1633 г.), въ новой амстердамской ратушѣ; разныя картины въ Гаагѣ, и пр.—Корнеліусъ Янсонъ ванъ'Кейленъ (ум. 1656); картины этого художника обличаютъ тонкое чувство природы, колоритъ тѣла хотя и мягокъ но нѣсколько блѣденъ. Въ Льютонгаузѣ въ Англіи портретъ главнаго правителя (голландской республики) де Витта съ супругою.

Немного моложе упомянутыхъ художниковъ, знаменитѣйшій изъ голландскихъ портретистовъ Варооломей ванъ'дер'Гельстъ (1613—1670). По способу отдѣлки онъ склоняется къ манерѣ ванъ'Дейка, которому кромѣ того близко сродственъ въ особенности еще и по колориту. Между тѣмъ и въ его способѣ пониманія проглядываетъ свойственный предшественникамъ его наивный элементъ; но естественной правдѣ и добросовѣстной выработкѣ онъ занимаетъ мѣсто на ряду первоклассныхъ нидерландскихъ мастеровъ. Знаменитѣйшая картина этого мастера находится, въ амстерд. музеѣ. Предметъ: пиръ, устроенный амстердамскою гражданскою гвардіею начальнику своему Витсу въ память мюнстерскаго мира *). Во всю длину этой громадной картины виденъ роскошный столъ съ веселыми гостями. Въ серединѣ, лицомъ къ зрителю сидитъ начальникъ, въ черномъ одѣяніи, положивъ ногу на ногу и держа въ рукахъ синее шелковое знамя съ городскимъ гербомъ. Вокругъ его

*) v. Quast, Museum, 1831, № 44. стр. 363.

расположены прекрасными группами дюжіе товарищи его по оружію, шутящіе, пирующіе, пьющіе и дружно пожимающіе другъ другу руки. Всѣ эти разнообразныя индивидуальности, эти здоровые, веселые и крѣпкіе слѣпки съ живой природы, роскошь и богатство матерій, блестящее оружіе и столовая утварь, и наконецъ дѣльная, широкая и свободная отдѣлка, все это придаетъ этой картинѣ единственное въ своемъ родѣ достоинство.—Другая картина, отличающаяся одинаковою почти законченностью какъ предъидущая но меньшаго размѣра, находится въ парижск. музеѣ, гдѣ она названа: les quatre bourg mestres. Представлены три члена большаго общества амстердамскихъ стрѣльцовъ, держащіе въ рукахъ награды назначенныя для побѣдителей въ стрѣльбѣ; четвертая фигура изображаетъ вѣроятно самого живописца; на заднемъ планѣ трое молодыхъ стрѣльцовъ. По наивной правдѣ, пріятному впечатлѣнію и вполнѣ мастерскому выполненію, едвали найдется много подобныхъ этому произведеній въ индерландскомъ искусствѣ. Повтореніе этой картины съ фигурами въ натур. величину хранится въ амстердамскомъ музеѣ. Тамъ же нѣсколько картинъ въ такомъ же родѣ; (и еще въ новой ратушѣ и въ рабочемъ домѣ (werkhuys), потомъ и въ Гарлемѣ, и въ особенности въ петерб. Эрмитажѣ).— Одиночные портреты работы ван' дер'Гельста и упомянутыхъ выше художниковъ разбросаны по разнымъ картиннымъ галереямъ.

§ 294. Во второй четверти XVII вѣка между голландцами явился художникъ создавшій въ этой странѣ особенный родъ исторической живописи, противоположный той школѣ которая основана была Рубенсомъ въ Брабантѣ. Художникъ этотъ былъ Рембрандтъ ван'Ринъ, род. 1608 г. 10 іюня въ Лейденѣ (на солодомольной мельницѣ принадлежавшей отчасти отцу его Герману Геррицоону ван'Ринъ), ум. въ началѣ октября 1669 г. *). По ходу своего развитія Рембрандтъ сначала примкнулъ къ манерѣ упомятутыхъ сейчасъ мастеровъ; онъ сперва тоже старался выбирать свои образцы изъ среды окружавшихъ его людей, и къ нимъ прикладывалъ мѣру своего художественнаго таланта. Но то что упомянутыми мастерами до нѣкоторой степени сдѣлано было просто и безъотчетно, то Рембрандтъ совершилъ съ строго опредѣленною цѣлью. Онъ сталъ враждебно относиться къ изученію идеальной, возвышенной красоты формъ, и съ сознаніемъ, часто даже съ пристрастіемъ предаваться воспроизведенію будничной природы, и иронически называлъ античными своими образцами, **) тѣ покрытыя ржавчиною части панцырей и причудливый скарбъ, коими наполнена была его мастерская. ***) Такой взглядъ

*) Лишь въ новѣйшее время собраны достовѣрныя свѣденія о жизни, обстоятельствахъ и личности Рембрандта. Immerzeel, Leben d. nied. Kunstl. (T. III. стр. 11); P. Scheltema (Redevoeringe etc. van R. v. R. Amst 1853); Ed. Koloff. (Raumers hist. Tasch. 1854) и E. Guhl, Kunstlerbr (T. II. стр. 215 и сл.). Ср Rembrandt's Album (фотогр. снимки) съ текстомъ Eggers Berlin Schauer.

**) Если только приводимое авторомъ замѣчаніе достовѣрно! Теперь дознано, что Рембрандтъ самъ обладалъ слѣпками съ антиковъ. — ф. Бл.

***) Его пристрастіе къ современнымъ ему восточнымъ костюмамъ, чалмамъ и т. п. вѣроятно слѣдуетъ приписать любопытству, и въ нѣкоторомъ отношеніи тоже романтическому настроенію, возбужденнымъ въ его мореходной націи сношеніями съ востокомъ. Впрочемъ подобныя явленія встрѣчаются тоже у нѣкоторыхъ изъ италіянскихъ мастеровъ, въ особен-

многими почитаемъ былъ за капризъ достойный порицанія, и мы тоже не намѣрены безусловно извинять заблужденій въ которыя подчасъ впадалъ этотъ художникъ, но такой взглядъ новидимому имѣлъ болѣе глубокое основаніе. Какъ всѣ почти художники его времени также и онъ, нисколько, не стремился къ изображенію того возвышеннаго спокойствія которое чувствуешь при видѣ совершенной красоты; онъ желалъ только дать форму внутреннему настроенію своей души, мутному чувству неопредѣленной силы, затаенной страсти, и такъ сказать, плебейской строптивости, и въ этомъ отношеніи онъ дѣйствительно произвелъ въ высшей степени замѣчательныя вещи. Формы у него не имѣютъ рѣзко опредѣленныхъ очертаній, и намѣчены только бойко, и энергическою кистью. Стремительно прорѣзающійся свѣтъ, рѣзко отдѣляя лишь главныя точки, въ тоже время проникаетъ чудными рефлексами въ окружающую темноту придавая ей теплоту и жизнь. Есть что-то волшебное въ такомъ способѣ изображенія, напоминающее преобладавшее къ исходу средняго вѣка направленіе къ чудесному и причудливому въ сѣверномъ искусствѣ. Благодаря этому Рембрандтовы фигуры являются передъ нами точно существами чужаго намъ, сказочнаго міра, и непремѣнно насъ переносятъ обстановкою своею въ поэтически-мрачное настроеніе котораго добивался художникъ. Въ картинахъ его есть какой-то музыкальный элементъ, и несмотря на то что основаніе ихъ составляетъ будничная природа, онѣ тѣмъ не менѣе глубже затрогиваютъ наше вниманіе, нежели простое, хотя бы и болѣе мастерское воспроизведеніе природы.—Такимъ образомъ Рембрандта во многихъ отношеніяхъ можно назвать противоположнымъ Рубенсу. Тогда какъ напр. картины послѣдняго, расчитанныя на увеличеніе пышности возрожденнаго католическаго богослуженія, и на украшеніе княжескихъ дворцовъ, при всемъ дѣбело-натуралистическомъ ихъ характерѣ всегда носятъ извѣстный отпечатокъ важности, Рембрандтъ въ своихъ картинахъ заявляетъ себя строптивымъ и мрачнымъ республиканцемъ; когда у Рубенса развертывается оживленное и вполнѣ выдержанное драматическое дѣйствіе, мы у Рембрандта по большой части встрѣчаемъ безмолвную затаенную страсть; когда Рубенсъ старается изобразить жизнь съ объективной стороны, и притомъ вполнѣ развиваетъ различные характеры, у Рембрандта всегда на первый планъ выступаетъ субъективный элементъ, выраженіе его личнаго настроенія.

Въ раннихъ произведеніяхъ Рембрандта упомянутыя своеобразности менѣе замѣтны; и художникъ еще близокъ къ вышеназваннымъ портретистамъ родины своей, въ манерѣ которыхъ создалъ нѣкоторыя весьма замѣчательныя вещи. Прежде всего сюда надо отнести большой портретъ 1632 г. въ гагск. музеѣ. Представленъ знаменитый анатомъ Николай Тульпъ, объясняющій производимое имъ трупосѣченіе мужчины собравшимся вокругъ него слушателямъ; картина отличающаяся вполнѣ законченнымъ выполненіемъ, дѣльною моделировкою и портретною правдою, да кромѣ того от-

ности у Гуарчино.—Довольно знаменательно притомъ еще, что протестанты того времени вообще новозавѣтнымъ изображеніямъ предпочитали ветхозавѣтныя сцены, въ которыхъ удобнѣе было примѣнять упомянутые костюмы.

сутствіемъ бойкихъ, эффектныхъ пріемовъ, свойственныхъ позднѣйшимъ картинамъ этого художника. - Такимъ же веселымъ блескомъ колорита и тщательностью отдѣлки, но уже нѣсколько огненнымъ цвѣтомъ тѣла, отличается другая дѣльная его картина, хранящаяся въ частномъ собраніи короля Георга IV въ Лондонѣ: корабельный мастеръ чертящій планъ корабля и прерываемый женою, подающею ему письмо.—Одиночные портреты относящіеся тоже къ этой болѣе простой его манерѣ встрѣчаются и въ другихъ галереяхъ. Однако и въ портретахъ позднѣйшей его поры, рядомъ съ бойко и смѣло подуманными произведеніями встрѣчаются примѣры успѣшнаго стремленія строго, съ точностью и тщательностью передать характеристическія особенности оригиналовъ. Отличными произведеніями въ этомъ родѣ обладаютъ частныя собранія въ Голландіи, въ особенности гг. ван'Лоона и ван'Сикста (потомка бургомистра этого же имени бывшаго другомъ, и главнымъ покровителемъ Рембрандта) въ Амстердамѣ. Весьма цѣнные образцы можно тоже видѣть въ англ. галереяхъ, въ особенности у лорда Гровенора, маркиза Стэффорда въ Лондонѣ, въ Дуличколлэджѣ и пр. Въ собраніи графа Купера въ Пенсенджерѣ хранится портретъ маршала Тюренна на конѣ, единственный примѣръ портрета верховаго Рембрандтовой кисти. Неповоротливость движеній богато-украшеннаго бѣлаго коня объясняетъ, почему этотъ художникъ вообще избѣгалъ изображеній лошадей. — Много отличныхъ портретовъ въ Луврѣ; въ дрезд. гал., (здѣсь находится портретъ художника съ его женою; жена сидитъ у него на колѣняхъ, между тѣмъ какъ онъ самъ, съ веселымъ лицомъ въ поднятой вверхъ рукѣ держитъ бокалъ шампанскаго); въ мюнх. пинакотекѣ; въ брауншв. галереѣ, (здѣсь мж. пр. портретъ художника съ своею семьею); наконецъ богатая и отборная коллекція портретовъ въ кассельской галереѣ. Главнѣйшіе изъ нихъ: потр. поэта Кролля, обличающій отчасти еще раннюю голландскую манеру, 1633 г.; порт. учителя ариѳметики Копеноля сидящаго у стола и собирающагося чинить перо, картина обозначающая собою можетъ быть высшую точку Рембрандтова развитія; порт. бургомистра Сикста (?) помѣч. 1639 г., мужчины въ черной одеждѣ съ бѣлымъ воротомъ, облокотившагося на правую руку,—отличается такою же прекрасною и равномѣрною обдѣлкою какъ и картина учителя ариѳметики; порт. Рембрандтовой жены въ профиль, (шляпа и платье изъ краснаго бархата съ богатымъ украшеніемъ), принадлежитъ хотя и къ позднѣйшей порѣ, но всетаки отличается еще чрезвычайно нѣжнымъ, розовымъ тономъ и прекраснымъ, почти торжественнымъ эффектомъ; порт. Николая Брёйнинка сидящаго въ креслѣ и обращеннаго съ улыбкою къ зрителю, очень эффектная картина, написанная въ позднѣйшую пору; воинъ въ латахъ, опирающійся на копье, помѣч. 1655 г. и пр.: старикъ въ бородѣ съ наугольникомъ и перомъ, помѣч. 1656 г., очень энергическая и теплая картина; знаменщикъ гражданской гвардіи, дебелая фигура, написанная уже въ позднюю пору и расчитанная прямо на эффектъ. - Знаменитѣйшія произведенія въ этомъ родѣ позднѣйшей Рембрандтовой манеры, такъ называема «ночная стража» въ амстерд. музеѣ, картина колоссальныхъ размѣровъ, представляющая веселую, смѣшавшуюся компанію ратниковъ, отправляющихся на стрѣльбу въ цѣль, заряжающихъ ружья, бьющихъ въ барабаны и т. д., по срединѣ толпы начальникъ отряда, высокій статный мужчина, вѣсь въ черномъ отъ головы до ногъ. Рѣз.

кое сопоставленіе въ этой картинѣ свѣта и тѣни, производитъ контрастомъ своимъ вполнѣ впечатлѣніе ночнаго освѣщенія, (по которому картина и получила свое названіе), хотя нигдѣ не видно факеловъ. Такимъ образомъ, несмотря на положительное стремленіе къ индивидуализаціи, въ этой картинѣ, всетаки уже замѣтно преобладаетъ упомянутый нами выше фантастическій элементъ причудливаго освѣщенія и игры свѣтотѣни.

§ 295. Своеобразное направленіе Рембрандта естественно выказывается во всей своей силѣ тамъ, гдѣ изображаемый предметъ вполнѣ согласуется съ мрачно-могучимъ настроеніемъ этого мастера. Сюда относятся главнымъ образомъ двѣ картины берл. музея, изъ которыхъ одну даже положительно можно считать образцовымъ его произведеніемъ. Въ ней изображена сцена изъ жизни жестокаго принца гельдернскаго Адольфа, жившаго около половины XV вѣка. Принцъ этотъ ночью напалъ на отца своего, старика, герцога Арнольда и заключилъ его въ крѣпкую башню зáмка Берена дабы принудить его отречься отъ власти. Вотъ отвѣтъ какой принцъ далъ герцогу бургундскому, пытавшемуся примирить его съ отцемъ: «Арнольдъ сорокъ четыре года былъ герцогомъ, — справедливость требуетъ, чтобы и мнѣ теперь быть тѣмъ же.» На картинѣ изображена темница въ окошко которой смотритъ сѣдой герцогъ вызванный для переговоровъ сыномъ; противъ старика стоитъ Адольфъ въ пышной блестящей одеждѣ, два маленькіе негра держатъ шлейфъ его княжеской мантіи. Съ протянутымъ кулакомъ и зловѣщимъ взоромъ онъ смотритъ на старика; подобно лошадиной гривѣ въ безпорядкѣ вздымаются густые волосы вокругъ его головы. Съ ужасомъ читаешь въ чертахъ этого изверга, что онъ не дрогнетъ даже прибѣгнуть къ самымъ крайнимъ средствамъ для достиженія своей цѣли. Картина исполнена такого трагическаго величія, до какого съумѣлъ возвыситься развѣ только Шекспиръ въ своемъ Ричардѣ III, а по силѣ колорита и бойкому освѣщенію это едвали не одна изъ первыхъ картинъ этого мастера. *) Другая картина берл. музея представляетъ Моисея разбивающаго скрижали завѣта; черты лица законодателя запечатлѣны потрясающимъ выраженіемъ гнѣва и скорби; эта въ высшей степени смѣлая картина, какъ говорятъ, написана художникомъ не кистью а пальцами. — Третья картина въ той же галереѣ, борьба Іакова съ ангеломъ, слабѣе, и не имѣетъ той жизни какъ предъидущая; впрочемъ, предметъ этотъ выходилъ уже изъ обычной сферы художника. — Тоже самое надо сказать о картинѣ Самсона, одолѣваемаго филистимлянами, въ кассельск. галереѣ: событіе хотя изложено живо но

---

*) Мы не хотѣли лишить читателя вышеприведеннаго блестящаго описанія, хотя по нашему мнѣнію оно основано на ложномъ толкованіи. Мы видимъ здѣсь передъ собою (какъ впервые замѣчено было Эдвардомъ Колофомъ) не какого либо Франца Мора XV вѣка, но просто сильнаго волосами героя Самсона, котораго филистимскій тесть его не пускаетъ въ домъ, (Кн. Судей: XV. I.) что достаточно доказывается засовомъ, помощью коего мнимый плѣнникъ извнутри отперъ ставню. — Въ прежнихъ изданіяхъ здѣсь прибавлено еще слѣдующее примѣчаніе „рука принца нарисована крайне невѣрно. Безпримѣрное развитіе эффектнаго освѣщенія, какъ и вообще фантастическій способъ компонованія Рембрандта, небыли у него плодомъ вдохновенія, но лишь замѣняли вообще сознаваемое имъ неумѣніе рисовать“ — Мы однако смотримъ на это дѣло нѣсколько иначе, и — считаемъ приведенную при этомъ оцѣнку этого мастера, личнымъ и остроумнымъ мнѣніемъ автора. ф. Бл.

вульгарно подумано, и характеръ фигуръ не достаточно развитъ; сверхъ того картина эта не отличается общимъ гармоническимъ эффектомъ свѣтотѣни и освѣщенія. Благословеніе Іакова, помѣч. 1656 г., нѣсколько холодно, и по отношенію къ свойственному Рембрандту способу пониманія формъ, недостаточно выдержано и индивидуально, что въ особенности сильно бросается въ глаза при большихъ размѣрахъ картины.

Другія произведенія этого мастера положительно основаны на эффектномъ освѣщеніи, обладающемъ внезапно и рѣзко дѣйствующихъ лишь и неудержимо увлекающемъ зрителя въ область чудеснаго и сказочнаго. Въ числѣ подобнаго рода картинъ слѣдуетъ назвать въ особенности Жертвоприношеніе Авраама въ петерб. Эрмитажѣ; потомъ, Пиръ (и) не царя Агашвера, какъ эту картину прежде называли, а опять-таки, Самсона, загадывающаго филистимскимъ юношамъ загадку о «ядомомъ изъ ядущаго» (Кн. Судей XIV. 12), въ Дрезденѣ; и семью Товія съ ангеломъ, въ парижск. музеѣ. Сюда же примыкаетъ еще главнымъ образомъ рядъ небольшихъ картинъ мюнх. галереи, съ изображеніями изъ жизни І. Христа; но и здѣсь предметы не всегда соотвѣтствуютъ направленію художника. Въ иныхъ опять картинахъ, особенный таинственный характеръ производится скорѣе причудливою игрою свѣтотѣни, чѣмъ упомянутымъ выше рѣзкимъ освѣщеніемъ, такъ напр. въ двухъ маленькихъ картинахъ берл. музея въ которыхъ изображены полуразвалившаяся жалкія лачуги съ разнымъ сбродомъ, (олицетворяющимъ святыхъ мужей по нѣкѣ художника). — Къ произведеніямъ такого рода и характера принадлежитъ потомъ прекрасная картина въ галереѣ Эстергази въ Вѣнѣ: два занимающихся чтеніемъ монаха среди обстановки освѣщаемой магически мерцающимъ свѣтомъ отъ свѣчи горящей за занавѣсомъ. Подобнаго достоинства двѣ маленькія картины въ Луврѣ представляющія размышляющихъ ученыхъ мужей; черезъ окно проникаютъ въ комнату теплые лучи полуденнаго солнца.

Въ нѣкоторыхъ изъ своихъ картинъ Рембрандтъ, отступаясь до нѣкоторой степени отъ обычной фантастической своей манеры, отважывается изобразить предметы свящ. исторіи въ большихъ размѣрахъ; естественно что въ такихъ произведеніяхъ еще болѣе бросается въ глаза вульгарное пониманіе формъ. Непріятнѣйшая изъ подобнаго рода картинъ находится въ галереѣ Эстергази въ Вѣнѣ; въ ней представленъ въ натур. вел. и въ ростъ І. Христосъ передъ Пилатомъ. Фигура нагого Спасителя не болѣе какъ этюдъ съ весьма невзрачной голландской натуры; въ прочихъ фигурахъ между тѣмъ проглядываетъ до нѣкоторой степени фантастическій элементъ, составляющій непріятный контрастъ съ неблагородными формами главной фигуры. — Не особенно замѣчательно тоже большое изобр. с. Семейства въ мюнх. пинакотекѣ. — Другая картина с. Семейства въ Луврѣ замѣчательна покрайней мѣрѣ какъ жанръ, по прекрасному вечеровому освѣщенію. Вечеря въ Эммаусѣ, тамъ же, отличается уже нѣкоторымъ благородствомъ характеровъ, насколько на то способенъ былъ Рембрандтъ. Тамъ же, милосердый самарянинъ говорящій съ хозяйкою раненаго; сдержанная картина, замѣчательной силы и естественной правды. Отличная маленькая картина, І. Христосъ призывающій къ себѣ дѣтей, недавно перешла изъ Шенборнскаго собранія въ Вѣнѣ въ національную гал. въ Лондонѣ. — Одно изобр. Прелюбодѣйной

жены передъ І. Христомъ, и Снятія съ Креста, послѣднее одною сѣрою краскою, то и другое въ лонд. нац. галереѣ, и потомъ одно Посѣщеніе Б. Матерью Елисаветы, помѣч. 1640 г. въ Гровенорской гал., отличаются при пошлыхъ формахъ, большою теплотою, одушевленіемъ и даже задушевностью выраженія.

Рембрандтъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ бралъ свои сюжеты тоже изъ древнихъ миѳовъ, и хотя послѣдніе, какъ предметы требовавшіе классической чистоты формъ, не особенно соотвѣтствовали мрачной и самовольной манерѣ этого мастера, тѣмъ не менѣе онъ иногда удачно съумѣлъ ихъ пересадить на сказочную почву родной своей страны. Сюда относится главнымъ образомъ миѳологическая картина Лихтенштейской галереи въ Вѣнѣ, представляющая Діану являющуюся какому то охотнику (Эндиміону); догги охотника воютъ отъ страха, между тѣмъ какъ маленькія собаки богини сохраняютъ гордое положеніе *). Діана и охотникъ отличаются какою-то мужиковатою неуклюжестью, несмотря на то въ цѣломъ нельзя отрицать какой-то фантастической, сказочной прелести.—Въ числѣ подобнаго рода картинъ надо тоже привесть странное изобр. Похищенія Ганимеда въ дрезд. галереѣ, которое, по комическому замыслу, можно бы считать за прямую сатиру художника на миѳологическія картины его современниковъ: орелъ несетъ по воздуху воющаго отъ досады и страха толстаго мальчугана **).

Наконецъ укажемъ еще на нѣкоторыя ландшафтныя произведенія Рембрандта. Небольшая картина въ этомъ родѣ хранится въ мюнх. галереѣ: осенній пейзажъ съ хижинами подъ деревьями, сквозь которыя проникаютъ теплыя лучи вечерняго солнца. Другія вещи въ брауншв. и кассельск. галереяхъ.—У г. Рождерса въ Лондонѣ, очень эфектный пейзажъ съ холмомъ и немногими деревьями на переднемъ планѣ, сзади блестящій горизонтъ. У г. Суэрмонда въ Ахенѣ, обширный лѣтній видъ съ несущимися облаками, въ серединѣ сжатыя поля, на первомъ планѣ Воозъ со слугою приставленнымъ къ жнецамъ, и передъ нимъ на колѣняхъ очень милая лицомъ Руѳь.—Рембрандтъ оставилъ по себѣ весьма значительное число собственноручныхъ гравюръ, (радированныхъ), носящихъ по большой части отпечатокъ своеобразнаго направленія этого мастера и близко подходящихъ по живописному эфекту къ маслянымъ его картинамъ.

§ 296. Направленіе Рембрандта чисто субъективное; поразительная эффектность его картинъ соотвѣтствуетъ всегда внутреннему настроенію его духа. Между тѣмъ это такой элементъ котораго, ни школа ни наставленія не въ состояніи передать, какъ напр. передается подражаніе дебелымъ Рубен-

*) Судя по Eggers, который имѣлъ случай видѣть въ близи эту очень дурно поставленную картину, собаки обѣихъ сторонъ ведутъ себя какъ слѣдуетъ обыкновеннымъ собачьямъ натурамъ: догги охотника грызутъ кости и скалятъ зубы на незнакомцевъ. Богиня является безъ характеристическаго полумѣсяца, а поэтому можно усомниться, точно ли это Діана, (охотникъ положительно не Эндиміонъ), и не скорѣе ли художникъ хотѣлъ изобразить Венеру (съ Адонисомъ, или Энеемъ, по Энеидѣ, пѣснь I). Лебеди на облакахъ несомнѣнно подтверждаютъ послѣднее предположеніе, если ихъ не считать за фантастическую прибавку.—Ф. Бл.

**) Сомнительно! Почему тогда называть эту картину „Ганимедомъ“.—Ф. Бл.

совымъ формамъ. Большинство учениковъ и подражателей этого мастера отъ него переняло только эту внѣшнюю манеру, не владѣя тѣмъ, чему эта внѣшность должна была служить оболочкою. Вотъ почему картины этихъ художниковъ часто натянуты и незанимательны, и только тогда они съумѣли создать значительныя произведенія, когда изображаемый предметъ требовалъ простаго подражанія природѣ. Въ берл. музеѣ хранится порядочное число такихъ картинъ.

Извѣстнѣйшими учениками Рембрандта были: Гербрандъ ванъ денъ Экгаутъ, художникъ обладавшій повидимому отчасти талантомъ учителя своего, и произведенія котораго часто принимаемы были за картины Рембрандта. Его работы: I. Христосъ среди учителей въ храмѣ, въ мюнх. галереѣ; дѣльное произв., подходящее довольно близко къ манерѣ учителя; Принесеніе въ храмъ Младенца Іисуса, въ берл. музеѣ, отличается хорошею свѣтотѣнью и отдѣльными, исполненными жизни головами. Въ настоящее время ему приписываютъ нѣсколько картинъ посвященныхъ прежде Рембрандтово имя: въ берл. музеѣ Воскресеніе дочери Іаира, прекрасную сцену, полную тихой задушевности; въ поммерсфельд. галереѣ; Эндорскую волшебницу вызывающую духъ Самуила, картину отличающуюся весьма сильнымъ, эффектнымъ освѣщеніемъ, и пр.; въ гал. Дорія въ Римѣ: Жертвоприношеніе Исаака; здѣсь превосходно переданы первое движеніе и радостный крикъ мальчика при видѣ являющагося ангела. Въ Луврѣ, Представленіе Самуила первосвященнику Илію; картина отличающаяся истинно Рембрандтовскимъ огнемъ и глубокою свѣтотѣнью. Хорошія жанровыя картины у герцога Сатерланда въ Лондонѣ, (играющіе солдаты, въ Теребургскомъ родѣ), и въ Льютонгаузѣ (веселая компанія въ караульнѣ) и пр.—Говартъ Флинкъ, другой ученикъ Рембрандта, но съ болѣе трезвымъ характеромъ, старавшійся смягчить рѣзкость эффектовъ своего мастера, и болѣе обрисовывающій формы, но не всегда достигающій притомъ вполнѣ наивнаго, простаго подражанія природѣ. Хорошая картина его руки въ амстерд. музеѣ, написанная имъ въ память заключенія вестфальскаго мира: въ ней представлена гражданская гвардія города Амстердама. Фердинандъ Боль, превосходенъ въ нѣкоторыхъ портретныхъ изображеніяхъ, и въ этомъ отношеніи можетъ быть причисленъ къ старымъ голландскимъ портретистамъ, хотя впрочемъ и онъ тоже стремится къ поразительному эффектному освѣщенію. Въ числѣ картинъ находящихся въ берл. музеѣ, замѣчателенъ въ особенности отличный портретъ его работы. Нѣсколько значительныхъ произведеній въ Луврѣ и въ Дрезденѣ.—Николаусъ Маасъ, тоже отличный портретистъ, написавшій кромѣ того жанровыя картины отличающіяся задушевностью и теплою, золотистою свѣтотѣнью. (Отличная картина въ этомъ родѣ мж. пр. въ сеймовой гал. въ Прагѣ. Произведенія его очень рѣдки).—Горстъ, фантастическій, подчасъ плоскій манеристъ въ Рембрандтовской манерѣ.—Іорисъ ванъ Флитъ, являетъ себя тоже крайне фантастическимъ художникомъ, такъ мж. пр. въ довольно бойко написанномъ изображеніи Похищеніе Прозерпины въ берл. музеѣ, и въ которомъ голландскія каммеръюнгферы принцессы представлены написавшими всю тяжесть тѣла своего на плеччѣ мантіи Прозерпины и влачащимися за нею самымъ забавнымъ образомъ.—Самуилъ ванъ Гогстретенъ, не особенно замѣчателенъ какъ живописецъ, но

извѣстенъ по теоретическому сочиненію объ искусствѣ. – Превосходнѣйшимъ, и наиболѣе своеобразнымъ ученикомъ Рембрандта былъ Герардъ Доу, но такъ какъ онъ въ послѣствіи отступился отъ манеры школы, о немъ будетъ рѣчь впереди при разборѣ жанристовъ. – Дѣльными послѣдователями Рембрандта были еще: Янъ Фикторъ и Сандфортъ, работы ихъ можно видѣть въ Луврѣ; потомъ, Хартъ де Гельдеръ, Рёландъ Рогманъ, Гуріанъ Овенсъ.

Кромѣ настоящихъ учениковъ Рембрандта, къ направленію этого мастера примыкали и другіе художники, въ числѣ коихъ назовемъ вопервыхъ, І. Ливенца, не совсѣмъ удачно подражавшаго въ историческихъ своихъ изображеніяхъ упомянутой выше манерѣ, но за то отличнаго, и весьма сродственнаго съ Рембрандтомъ художника, какъ въ отношеніи портретной, такъ и пейзажной живописи. — Саломонъ Конингъ, одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ художниковъ. Не обладая внутреннею силою Рембрандта живописецъ этотъ тѣмъ не менѣе достигаетъ значительнаго эффекта благодаря тщательной выработкѣ характеровъ и мастерской свѣтотѣни. — Его руки въ берл. музеѣ, Призваніе Матвея къ апостольству, картина съ весьма обдуманными головами, и по общему характеру своему напоминающая лучшія работы Экгаута. Тамъ же портретъ какого то раввина, полная жизни, энергическая и выразительная голова; повторенія въ разныхъ мѣстахъ.

С. Послѣдователи италіянскаго искусства и пр.

§ 297. Кромѣ изслѣдованныхъ нами доселѣ особенныхъ школъ исторической живописи въ Брабантѣ и Голландіи, слѣдуетъ еще привесть различныхъ нидерландскихъ и нѣмецкихъ художниковъ, слѣдовавшихъ болѣе направленію италіянской живописи. Художники эти впрочемъ уже отступились отъ внѣшняго идеальнаго подражанія древнимъ мастерамъ, и съ послѣдовательностью держались новыхъ измѣненій возникшихся въ италіянскомъ искусствѣ, и преимущественно направленія тамошнихъ натуралистовъ, энергически-страстный и эфектный характеръ которыхъ, въ тоже время и соотвѣтствовалъ туземнымъ новымъ стремленіямъ. Пора полнаго блеска этихъ художниковъ, отличавшихся вообще скорѣе дѣльнымъ и серьезнымъ трудомъ, чѣмъ высокопоэтическимъ полетомъ, совпадаетъ съ половиною XVII вѣка.

Значительнѣйшій изъ нихъ Герардъ Гонтгорстъ, (1592—1662), голландецъ, ученикъ упомянутаго нами уже Авраама Блёмерта, и также Микель Анджело да Караваджіо, и вообще сродственный съ послѣднимъ по направленію. Гонтгорстъ любилъ освѣщать свои фигуры яркимъ, рѣзко ударяющимъ свѣтомъ, какъ будто пламенемъ отъ свѣчей, и такимъ образомъ (но безъ магической Рембрандтовой свѣтотѣни) производилъ поразительные эфекты. Благодаря этому своеобразному освѣщенію ночныхъ сценъ, италіянцы его прозвали Герардо далле нотти. Одна изъ отличнѣйшихъ картинъ въ этомъ родѣ, Избавленіе Петра изъ темницы ангеломъ, находится въ берл. музеѣ. Ангелъ отворилъ дверь темницы и прекрасно переданнымъ движеніемъ протянутый руки торопитъ старца апостола, ослѣпленнаго блескомъ явленія и защищающаго отъ него рукою слабые глаза; свѣтъ врывается мо-

щимъ потокомъ и какъ бы олицетвореніемъ его является фигура небеснаго юноши. Другія работы этого художника встрѣчаются очень часто въ картинныхъ галереяхъ; (хорошія вещи въ особенности въ Мюнхенѣ). Г. Гонтгорстъ исполнилъ различныя работы для бранденбургскаго двора. Братъ его Вильгельмъ Гонтгорстъ продолжительное время работалъ въ Берлинѣ. Въ картинной галереѣ тамошняго корол. двора есть рядъ портретовъ его руки, книжекихъ особъ и тоже нѣсколько историческихъ картинъ, въ которыхъ замѣтно стараніе этого художника, подражать манерѣ брата своего.

Ученикомъ Г. Гонтгорста былъ Іоахимъ фонъ Сандрартъ изъ Франкфурта, (1606—1688). Въ берл. музеѣ изображеніе его руки, Смерть Сенеки, дѣльная и строго написанная картина, отличающаяся тоже очень удачнымъ, эффектнымъ освѣщеніемъ Одною изъ главныхъ его картинъ считается изображеніе большаго обѣда состоявшагося въ 1650 г. въ Нюрнбергѣ по случаю окончанія 30-ти лѣтней войны. Въ композиціи замѣтна нѣкоторая принужденность, но съ другой стороны головы изображенныхъ лицъ въ отдѣльности написаны хорошо въ манерѣ венеціянцевъ; (въ настоящее время картина находится въ собраніи ландауекаго братства). Въ ц. босоногихъ въ Аугсбургѣ есть тоже одна изъ лучшихъ его картинъ, Сонъ Іакова. Сандрартъ извѣстенъ не одними только художественными произведеніями, но кромѣ того и теоретическими сочиненіями въ числѣ коихъ для исторіи современниковъ важна его, «Нѣмецкая академія благородныхъ искуствъ, зодчества, ваянія и живописи» (1675—79). — Маттеусъ Меріанъ младшій, талантливый, и въ свое время очень уважаемый ученикъ Сандрарта.

Сродственное съ Сандрартовымъ направленіе, обнаруживаетъ современный ему нидерландскій художникъ Юстусъ Сустермансъ. Двѣ картины его работы находящіяся въ берл. музеѣ, Положеніе въ Гробъ и Смерть Сократа, обличаютъ солидно образованнаго живописца, занимающаго мѣсто въ серединѣ между направленіями натуралистовъ и эклектиковъ, и производящій не совсѣмъ пріятное впечатлѣніе единственно только благодаря однообразному колориту. Сустермансъ послѣднее свое время но большой части проводилъ во Флоренціи, гдѣ въ галереяхъ Уффиціи и Питти можно видѣть весьма дѣльно и мягко написанные портреты его руки.

Карлъ Скрета изъ Праги (1604—74), другой отличный художникъ того времени. Родной его городъ, и въ особенности тамошняя сеймовая галерея, обладаютъ весьма богатымъ собраніемъ произведеній его руки, обличающихъ въ немъ отчасти довольно даровитаго и свободнаго послѣдователя натуралистическаго направленія на манеръ итальянцевъ. Въ этомъ отношеніи преимущественно достоинъ вниманія рядъ изображеній съ событіями изъ жизни с. Венцеслава, въ той же галереѣ. Въ другихъ работахъ Скреты этотъ натурализмъ выражается или въ болѣе грубой формѣ, или намѣренно склоняется къ пріемамъ эклектиковъ. По части портретныхъ изобр. есть тоже отличныя произв. его руки въ этой же галереѣ, такъ мж. пр. замѣчательная картина «мастерская рѣзчика по камню и граильщика». — Потомъ сюда же надо отнести еще Маттіаса Зимбрехта (род. въ Мюнх. ум. 1680 въ Прагѣ), его работы «Избіеніе с. Стефана» въ ц. посвященной этому святому въ Прагѣ, и двѣ картины въ тамошней нацюн. галереѣ; —

Б. Георга Гейпитца, изъ Силезіи (ум. 1713 въ Прагѣ), нѣсколько картинъ его руки въ галереяхъ и церквахъ этого города; — наконецъ Венцеслава Лоренца Рейнера (род. 1686 тамъ же), его кисти «Низверженіе гигантовъ» во дворцѣ Чернина.*)—Значительно позже процвѣталъ Іоаннъ Купецкій изъ Венгріи (1666—1740), тоже дѣльный художникъ, отличавшійся впрочемъ нѣсколько мужиковатою силою и въ тоже время сочнымъ колоритомъ. Въ берл. музеѣ есть отличное изобр. с. Франциска его работы, въ которомъ соединены всѣ эти качества. Хорошіе портреты его руки не рѣдки. — Бальтазаръ Деннеръ (1685—1749), тоже натуралистъ, съ совершенно своеобразною манерою. Онъ обладалъ способностью отдѣлывать головы стариковъ и старухъ съ такою неподражаемою естественною правдою, и почти микроскопическою точностью, что картины эти кажутся непосредственнымъ отраженіемъ живой природы, но зато въ нихъ нѣтъ той глубокой поэзіи благодаря которой тѣлесная жизнь является выраженіемъ духовной. (Прекрасная голова старика съ сѣдою бородою, въ Берлинѣ, отличается большою жизнью, нѣкоторыя головы въ дресд. галереѣ зато очень холодны).—Другіе нѣмецкіе живописцы того времени вдавались въ безъотрадное подражаніе образцамъ установленнымъ итальянскими эклектиками и позднѣйшими венеціянцами, или точнѣе, они держались той манерной порчи, которую ввелъ въ итальянское искусство Петръ Беретини да Кортона. Достаточно будетъ привесть Іосифа Вернера (перваго директора берл. академіи), Петра Бранделя, барона Петра фонъ Штоуделя и пр. — Эклектицизмъ Христіана Дитриха (1712 — 1774) болѣе удаченъ; художникъ этотъ подражалъ манерѣ различныхъ старыхъ мастеровъ, но преимущественно и болѣе всего Рембрандтовой, и оставилъ по себѣ нѣсколько отличныхъ произв. въ этомъ родѣ. — Іо. Генр. Тишбейнъ старшій (1722—1789), получившій образованіе свое въ Парижѣ въ школѣ Ванлоо, принадлежитъ къ числу лучшихъ послѣдователей тогдашней французской школы. Одно изъ главныхъ его произв., большая композиція Германова побоища, въ пирмонтскомъ княж. дворцѣ. — Потомъ Бернгардъ Роде (1725—1797), ученикъ Пена и Ванлоо: многочисленныя работы его, находятся въ Берлинѣ и обличаютъ художника одареннаго живымъ воображеніемъ, но не всегда свободнаго отъ манерности и условной рутины. О достойныхъ вниманія стараніяхъ нѣмецкихъ художниковъ по другимъ отраслямъ искусства, произведшихъ мужей какъ напр. Ругендаса и Риддингера, мы будемъ говорить въ одномъ изъ слѣдующихъ отдѣловъ.

Въ заключеніе слѣдуетъ еще упомянуть о попыткахъ нѣкоторыхъ нидерландцевъ къ исходу XVII вѣка, ввести въ историческую живопись извѣстный, болѣе идеальный способъ изображенія, и примкнувшихъ съ этой цѣлью къ манерѣ француза Николая Пуссена, (см. гл. V). Къ числу такихъ принадлежитъ Герардъ Лересс (1640—1711), подражавшій Пуссену и антикамъ; картины ранней его поры большею частью отличаются весьма тщательнымъ выполненіемъ и теплымъ тономъ, позднѣйшія однако уже въ меньшей степени. Композиціи носятъ часто характеръ нѣсколько театральный и холод-

*) Ср. Waagen, D. Kunstbl. 1850 стр. 413.

ный, но тѣмъ не менѣе свидѣтельствуютъ о замѣчательной попыткѣ противодѣйствовать усиливавшейся манерности. Въ подобномъ родѣ писали Эглонъ ванъ дер Неэръ, Ари де Фонсъ и Адріанъ ванъ дер Верффъ (1659—1722), равно и сынъ послѣдняго, Петръ ванъ дер Верффъ; впрочемъ, (въ особенности по незначительнымъ размѣрамъ ихъ картинъ), этихъ художниковъ отчасти слѣдуетъ причислить къ жанровымъ живописцамъ. Произведенія Адріана ванъ дер Верффа цѣнятся, или покрайней мѣрѣ цѣнились очень высоко въ галереяхъ, однакожъ и онѣ опятьтаки только свидѣтельствуютъ о положительномъ вырожденіи искусства. Картины эти показываютъ съ одной стороны, до какой крайности могутъ быть доведены, самое тщательное выполненіе и стараніе придать тѣлу видъ гладкости слоновой кости, при вообще правильномъ рисункѣ; съ другой, до какого отсутствія выраженія, и всякаго духовнаго элемента, (и подчасъ холодно-разсчитанной сладострастности), можно дойти при чопорно-натянутой и изысканной постановкѣ идеальныхъ предметовъ.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Испанскія школы.

§ 298. Страна безлюдная и доведенная до совершеннаго упадка, занимаетъ въ XVII столѣтіи одно изъ первыхъ мѣстъ въ драматической поэзіи и въ изобразительномъ искусствѣ, и не перестаетъ притомъ считать себя за первую націю въ мірѣ. Тогда какъ государственный строй ея рушится, одна за другою отходятъ части ея владѣній, въ этой странѣ все еще процвѣтаетъ общественная жизнь, полная важности и достоинства. Понятіе о чести и правотѣ вѣры скрѣпляютъ ея народъ, повидимому находившійся уже при послѣднимъ своемъ издыханіи. Какъ ни велико общее разстройство, но сплоченіе его внутреннія побужденія, составляющія самую крѣпкую опору этого народа съ самого его основанія и во все продолженіе семивѣковой его борьбы противъ сарацыновъ.

Вѣкъ Филиппа II снова сильно освѣжилъ народный духъ. Самую популярную сторону этого деспотическаго короля составляла можетъ быть, именно безпощадная его ортодоксія, участіе его въ борьбѣ противъ реформаціи; стараясь покорять еретиковъ правой вѣрѣ, а державѣ своей враговъ испанскаго имени, Филиппъ положительно имѣлъ на своей сторонѣ значительное большинство народа. Но насколько такое направленіе, (котораго всетаки нельзя исключительно отнести къ личному деспотизму короля),— основано было на истинно народныхъ понятіяхъ,—объ этомъ испанское искусство само предоставляетъ драгоцѣнныя свѣденія.

Одно уже внѣшнее положеніе искусства, матеріальная возможность его существованія, при общемъ тогдашнемъ оскудѣніи и запустѣніи зависѣло вполнѣ отъ господства упомянутаго настроенія. Быть можетъ что даже въ XIII вѣкѣ не было построено такъ много монастырей, ни сдѣлано столько приношеній на церковь какъ со временъ Филиппа II въ Испаніи, гдѣ самыя важныя земли постепенно переходили въ руки духовенства. Благодаря этому церковь въ Испаніи была въ состояніи доставлять занятія живописи въ самыхъ широкихъ размѣрахъ по всему протяженію обширной страны, такъ что сравнительно, лишь второстепенное уже мѣсто занимаетъ оказываемое искусству значительное поощреніе со стороны мадридскаго двора, и покровительство послѣднихъ королей изъ габсбургскаго дома: и поэтому чисто-историческія, миѳологическія и пр. живописныя произведенія, по количеству значительно уступаютъ церковной живописи. Но важнѣе—внутреннее согласіе между испанскимъ благочестіемъ и испанскимъ искусствомъ. Нигдѣ религіозное рвеніе не заявляетъ о себѣ съ большею страстностію; здѣсь мы встрѣчаемъ всѣ степени религіознаго выраженія, начиная отъ тихаго внутренняго упоенія, до самаго угрюмаго фанатизма и крайняго изступленія. Такой фантастически-мечтательный способъ представленія, но въ болѣе жесткихъ и рѣзкихъ формахъ, выказывался еще прежде, въ произведеніяхъ Моралеса, Висенте Масипа и современниковъ ихъ; между тѣмъ, въ испанскихъ работахъ XVII вѣка основный элементъ составляетъ прекрасная въ натуралистическомъ смыслѣ, и богатая тѣлесность, примиряющая зрителя даже съ монашески узкою ограниченностью главной идеи. Здѣсь, по преимуществу цѣль живописи въ томъ, чтобы непосредственно трогать и поражать; средства ея самыя простыя,—жизнь и красота; за то ей вообще чужды глубокомысленные, символическіе намеки, а постановка, даже самыхъ священныхъ предметовъ, нерѣдко смахиваетъ на жанръ. Въ этомъ отношеніи инквизиція, зорко слѣдившая чтобы въ картинахъ не было ничего противнаго католическому ученію, была не слишкомъ строга, такъ что часто встрѣчаются фигуры святыхъ преизвно одѣтыя въ костюмъ того времени.

Съ этимъ конечно находятся въ связи тоже внѣшніе совершенства и недостатки названной школы. Такъ какъ тенденція въ значительной степени управляла здѣсь живописнымъ творчествомъ, то художники ограничивались во многихъ случаяхъ поверхностнымъ только обозначеніемъ предметовъ, и лишь очень рѣдко можно встрѣтить вполнѣ стильно выдержанный художественный замыселъ. Кромѣ того въ этой характеристической чертѣ какъ будто проглядываетъ свойственное южанамъ нетерпѣніе, стремящееся во всемъ къ самому главному. Въ частности мы это видимъ мж. пр. въ отдѣлкѣ драпировки. «Даже въ XV вѣкѣ», замѣчаетъ одинъ изъ новѣйшихъ путешественниковъ *), — «испанцы не могли привыкать такъ же прямо и изящно складывать драпировку какъ художники другихъ странъ; и всегда оставалась какая нибудь часть, по которой видно было, что житель полувосточной страны, если не хотѣлъ, то все-таки сумѣлъ изобразить складки на восточномъ легкомъ костюмѣ, и что у него не хватало терпѣнія долго возиться съ нимъ.

*) v. Schnepeler, Beiträge etc стр. 107 и сл.

Поэтому рѣдко можно встрѣтить испанскую картину съ безукоризненно чистою драпировкою. Кстати прибавимъ, что въ большихъ композиціяхъ обыкновенно та либо другая фигура не долѣывалась. Горячая испанская кровь, сильное сочувствіе или отвращеніе къ какому-либо изъ изображаемыхъ лицъ мѣшали равномѣрному выполненію. Исключеніе составляли нерѣдко нѣкоторые, немногіе художники, въ особенности изъ тѣхъ которые получили образованіе свое въ Италіи. »—Къ этому можемъ прибавить, что бо́льшая и мень́шая неравномѣрность отдѣлки обусловливалась тоже мѣстомъ для котораго назначаема была картина, и что весьма плодовитые отчасти живописцы тогда только строже относились къ своему труду, когда въ заказчикахъ своихъ или публикѣ могли расчитывать на нѣкоторое знакомство съ дѣломъ.

По сказанному нами можно приблизительно судить объ элементахъ формальной стороны художественнаго образованія того времени. Значительное вліяніе оказали на испанцевъ предъидущаго вѣка Леонардо, Микельанджело, Рафаэль, и до извѣстной степени также антики; теперь же, при стремленіи къ непосредственной живой дѣйствительности, и здѣсь вступаютъ въ свои права Тиціанъ, а въ послѣдствіи и оба великіе нидерландца и послѣдователи его, Рубенсъ и ванъ Дейкъ, натуралистическое направленіе которыхъ такъ близко подходило къ испанскому. Въ королевскихъ дворцахъ находилось много мастерскихъ произведеній Тиціана; Рубенсъ лично явился въ Испаніи; а по ванъ Дейку образовалось много испанскихъ художниковъ. При такихъ обстоятельствахъ выработался испанскій колоритъ въ особенной силѣ и полнотѣ, хотя въ общей массѣ картинъ въ этомъ колоритѣ преимущественно обращаетъ на себя вниманіе тонъ воздуха (ambiente) окружающаго фигуры, и въ которомъ благодаря мастерскому распредѣленію свѣта и свѣтотѣни превосходно выступаютъ отдѣльные предметы въ ихъ относительныхъ разстояніяхъ одинъ отъ другого. Можно бы думать, что у многихъ изъ этихъ художниковъ форма расчитана только по отношенію къ ея эффекту при освѣщеніи и въ воздухѣ. Благодаря широкой, и по большой части мастерской и бойкой отдѣлкѣ (bravura), соединяющей всѣ эти качества, цѣлое производитъ весьма сильное дѣйствіе, даже при довольно замѣтныхъ и не малыхъ отдѣльныхъ недостаткахъ.

Характеристическую національную особенность испанскаго колорита составляетъ блѣдный цвѣтъ тѣла, отличающійся рѣзко отъ тѣлеснаго цвѣта свойственнаго напр. Рубенсовымъ картинамъ. Не надо забывать, что въ священныхъ фигурахъ требовалось представить чистоту испанской крови, и дабы сдѣлать невозможною всякую мысль о нечистомъ мавританскомъ происхожденіи, имъ придавали по возможности нѣжный цвѣтъ лица. Незадолго до начала полнаго разцвѣта искусства, Донъ Филиппъ III счастливо окончилъ послѣднюю истребительную войну противъ обращенныхъ давно уже въ христіанство но постоянно подозрѣваемыхъ въ лжевѣріи мореско́въ.

§ 299. Въ испанской живописи *) также отличается нѣсколько школъ, изъ которыхъ по количеству замѣчательныхъ мастеровъ важнѣйшими были— севильская и мадридская; послѣдняя работала преимущественно для двора. Различіе стиля въ обѣихъ впрочемъ ничтожное, часто почти и незамѣтное, и не идетъ ни въ какое сравненіе съ противоположностями раздѣлявшими между собою болонцевъ и неаполитанскихъ натуралистовъ. Не разъ вліяніе одной школы переходило на другую.

Мастера севильской школы, къ разбору которой мы сперва приступаемъ, раздѣляются на двѣ главныя группы; изъ нихъ первая, положившая собственно основаніе особому направленію школы процвѣтала около начала, другая, около половины XVII вѣка: къ послѣдней относятся знаменитѣйшіе въ испанскомъ искусствѣ имена. Къ первой группѣ принадлежатъ главнымъ образомъ слѣдующіе художники: Франсиско Пачеко (1571—1654), научно образованный, старательный живописецъ, примыкающій еще къ прежнему, старому направленію школы (Луисъ де Варгасъ и послѣдователей его, и подходящій приблизительно къ Анн. Карраччи; въ этомъ родѣ картина его въ гал. Эстергази въ Вѣнѣ: Моисей высѣкающій воду изъ скалы. Изъ числа работъ его въ Севильѣ надо въ особенности привесть Страшный судъ въ ц. с. Изабеллы. Много вещей въ Луврѣ.—Хуанъ де лас Роэласъ (1558—1625) перенесъ въ Севилью колоритъ венеціанскихъ мастеровъ и замѣчателенъ какъ одинъ изъ отличнѣйшихъ и самостоятельно образовавшихся мастеровъ. Главное произв. его въ севильскомъ соборѣ, с. Іаго на высокомъ бѣломъ конѣ, въ развѣвающейся орденской мантіи, съ мечомъ въ правой рукѣ, рѣшающій побѣду христіанъ надъ маврами; картина производящая необыкновенно глубокое впечатлѣніе **). Много картинъ въ другихъ севильскихъ церквахъ, напр. въ ц. с. Пендора, главный надпрестольный образъ съ изобр. смерти этого святого епископа. Внизу представленъ распростертый на землѣ и умирающій святой котораго ласково поддерживаютъ діаконы, и окруженный духовенствомъ, вверху являются на облакахъ І. Христосъ и Б. Матерь съ побѣдными вѣнками въ рукахъ; кругомъ ангелы, играющіе на инструментахъ и сыплющіе цвѣтами. Эта величественная картина, полная самого глубокаго выраженія, имѣла значительное вліяніе на всю школу. Въ мадр. музеѣ: Моисей высѣкающій воду изъ скалы. Въ Луврѣ; прекрасное с. Семейство въ натур. величину. Въ Берлинѣ, изъ бывшаго собранія маршала, Сульта, Мадонна, окруженная мистическими символическими изображеніями и поклоняющееся Ей на колѣняхъ духовное лицо.—Франсиско де Хэррера эль віехо (1576—1656), тоже замѣчателенъ тѣмъ, что ввелъ въ севильскую школу сильный колоритъ и бойкій способъ отдѣлки. Главныя произведенія: Страшный Судъ въ ц. с. Бернардо въ Севильѣ, ***) композиція въ которой немногими широкими массами колеровъ, свѣта и тѣней, художникъ создалъ картину потрасающей силы и эффектности; въ Тринидадской гал. галереѣ въ Мадридѣ, изобр. Собираніе Манны. Въ Сультской коллекціи въ

*) Литературу см. стр. 651 прим.

**) Tüb. Kunstbl. 1822. № 78. стр. 310; 1823. № 12 стр. 47.

***) Tüb. Kunstbl. 1823. №12 стр. 47.

Парижѣ находилась отличная картина этого же художника, соборъ учителей церкви на которомъ с. Василій превозглашаетъ свои церковныя правила. Изъ многочисленныхъ картинъ Хэрреры, прежней «испанской галереи» Лувра, замѣчательно изображеніе знатнаго семейства заключеннаго въ темницѣ; во время горячей молитвы членовъ ея, является с. Екатерина, одѣтая въ дамскій костюмъ того времени, съ вѣстью о скоромъ ихъ освобожденіи. Сынъ этого живописца: Франсеско де Хэррера эль мосо, повидимому стремился въ своихъ картинахъ болѣе къ внѣшнему эффекту.—Другіе извѣстные мастера того же времени, и сродственные предъидущимъ по направленію: Алонсо Васкесъ, Августинъ дель Кастильйо (превзойденный сыномъ своимъ Антоніо), и братъ его Хуанъ дель Кастильйо, въ особенности замѣчателенъ какъ учитель Кано, Моña и Мурильйо.

§ 300. Изъ мастеровъ севильской школы, блестящій періодъ которой совпадаетъ съ серединою XVII вѣка, слѣдуетъ прежде всего назвать Франсеско Зурбарана (1598—1662). Онъ былъ ученикомъ Роэласа которому и во многихъ отношеніяхъ сродственъ, но уступаетъ ему въ живой творческой способности, онъ тѣмъ не менѣе отличается отъ этого мастера болѣе подробною отдѣлкою, болѣе вѣрнымъ воспроизведеніемъ природы, и главнымъ образомъ болѣе сильнымъ колоритомъ и эффектными тѣнями, почему онъ и прозванъ былъ испанскимъ Караваджіо. Не слѣдуетъ однако буквально принимать это названіе; Зурбаранъ во всякомъ случаѣ превосходитъ италіянца, если не полнотою колорита и могучимъ эффектомъ, то всетаки болѣе серьезнымъ и знаменательнымъ достоинствомъ. Изъ числа картинъ его работы находящихся въ Севильѣ надо въ особенности упомянуть одно большое изображеніе, с. Ѳома аквитанскій, перешедшее изъ коллегіи этого святого въ городской публичный музей *). Главная фигура, с. Ѳома, вверху I. Христосъ и Б. Матерь, ангелы и святые, внизу имп. Карлъ V, и основатель коллегіи съ своимъ семействомъ. Сильное развитіе свѣтотѣни, соотвѣтственный предмету серьезный и торжественный колоритъ, строго разчитанное положеніе каждой отдѣльной фигуры, выраженія лицъ, состоящихъ отчасти изъ настоящихъ портретовъ, и носящихъ вообще портретный характеръ, прекрасный складъ драпировки и непоражаемая правда въ отдѣлкѣ различныхъ матерій, все это въ совокупности въ этой картинѣ производитъ на зрителя грандіозное впечатлѣніе. Другія вещи его руки въ соборѣ и церквахъ этого города.—Въ мадрид. музеѣ кромѣ двухъ картинъ легендарнаго содержанія, нѣтъ никакихъ замѣчательныхъ произв. Зурбарановой работы за то, въ бывшей «испанской галереѣ» въ Луврѣ было не менѣе 92 картинъ, носившихъ его имя, и за исключеніемъ немногихъ портретовъ монаховъ, всѣ сплошь духовнаго содержанія, такъ какъ мастеръ этотъ не рѣшался писать свѣтскія картины. Здѣсь мы можемъ составить себѣ понятіе, съ какою энергіею испанская живопись постоянно вновь воспроизводила одни и тѣже религіозныя сцены и фигуры святыхъ, оживляя ихъ выраженіемъ благоговѣнія и индивидуальной жизни. Зурбаранъ неутомимъ въ изображеніяхъ Раскаянія Петра или Магда-

*) Tüb. Kunstb. 1823 № 11 стр. 43, (ср. № 12 стр. 47).

лины, восторженнаго упоенія с. Франциска, бл. Іеронима погружешнаго въ глубокое размышленіе, и т. п. но напрасно мы стали бы искать въ этихъ фигурахъ полной уловли: все здѣсь томится, молитъ, приходитъ въ восторженное состояніе. Но тамъ гдѣ Царица Небесная является сама лицомъ которому воздается поклоненіе, будь это съ Предѣчнымъ Младенцемъ на рукахъ, какъ напр. на прекрасномъ Поклоненіи пастырей, или парящею въ высотѣ среди сонмовъ ангеловъ надъ сражающимися противъ сарацинъ испанцами,— вездѣ черты лица Ея носятъ довольно будничный, мірской характеръ; доказательство, что совершенный, спокойный идеалъ въ это время уже не давался даже самому пламенному рвенію художника. Тутъ опять представляется намъ, общее впрочемъ сходство испанской живописи съ обновленнымъ католицизмомъ, также защищавшимъ небесное мірскимъ оружіемъ, и требовавшимъ пышной внѣшней обстановки при своемъ богослуженіи. Эта черта въ особенности выступаетъ съ большою наивностью въ значительномъ числѣ изображеній отдѣльныхъ фигуръ угодницъ въ натур. величину. Если при строгомъ затворничествѣ испанскихъ монахинь Зурбаранъ и не могъ имѣть такого подробнаго понятія о внутреннемъ уставѣ женскихъ монастырей, какого имѣлъ о мужескихъ, то этимъ всетаки отчасти только объясняется тотъ веселый, свѣтскій отпечатокъ, коимъ отличаются его пламенныя испанки; скорѣе, кажется, въ немъ самомъ неразрывно слиты были свойственныя южнымъ натурамъ, внутреннее благочестіе и чувственность. Святыя эти стройныя, отчасти даже сладострастно-прелестныя созданія, огненный взоръ ихъ большею частью обращенъ на зрителя. Впечатлѣніе производимое упомянутыми изображеніями чисто натуралистическое, здѣсь художникъ отступается отъ молитвеннаго благоговѣнія, отъ восторженнаго упоенія, и къ тому же, андалузскія дамы эти всѣ одѣты въ богатый модный костюмъ того времени, превосходно идущій къ ихъ граціозно упругому стану. Тѣмъ не менѣе пестый испанецъ смотрѣлъ на нихъ какъ на священные предметы; а благочестивый художникъ, сынъ простаго крестьянина, считалъ наименьшею честью, которую онъ могъ оказать блаженнымъ угодницамъ, когда онъ святыхъ женъ облекалъ въ прекрасный костюмъ горожанокъ. Зато мастеръ этотъ выказываетъ крайне мрачное и узкое пониманіе въ 16 небольшихъ, отлично написанныхъ картинахъ, содержащихъ мученичества испанскихъ миссіонеровъ въ Индіи. Всевозможныя пытанія представлены здѣсь съ явнымъ расчетомъ произвесть потрясающее впечатлѣніе на зрителя. —Въ галереѣ маршала Сульта въ Парижѣ находились различныя, отчасти превосходныя картины руки Зурбарана. Изъ числа ихъ пріобрѣтено для берл. музея одно чрезвычайно характеристическое изображеніе: святому Петру Ноласке какой-то монахъ въ присутствіи нѣсколькихъ другихъ монаховъ показываетъ крестъ, на которомъ фигура распятаго Христа, благодаря чуду, приняла натуральный цвѣтъ и видъ. «I. Христосъ послѣ бичеванія», тамъ же, картина дѣльная и полная характера.—Въ мюнх. гал. есть весьма выразительная картина его руки: Марія и Іоаннъ возвращающіеся отъ гроба Спасителя; мощныя фигуры съ выраженіемъ безмолвной, затаенной грусти. Въ другомъ характерѣ одно изобр. Пр. Дѣвы въ гал. Эстергази въ Вѣнѣ, тоже приписываемое Зурбарану; Пр. Дѣва изображена во весь ростъ, въ бѣломъ одѣяніи и синей, развѣвающейся мантіи, съ простертыми вверхъ руками и среди звѣзднаго сіянія; —выраже-

ніе исполнено мягкости и особенной прелести. Двѣ портретныя головы въ томъ же собраніи подходятъ къ Рубенсовой манерѣ.

§ 301. Значительнѣе чѣмъ Зурбаранъ былъ современникъ его Донъ Діего Родригесъ да Сильва и Веласкесъ (1599—1660), получившій образованіе свое въ школахъ Херреры старшаго, а потомъ и Пачеко. Пребываніе Веласкеса съ 1622 г. въ Мадридѣ въ качествѣ придворнаго живописца Филиппа IV, образцовыя произведенія венеціянскаго искусства съ которыми онъ тамъ ознакомился, дружественныя отношенія въ которыя онъ вступилъ съ Рубенсомъ, все это въ значительной степени имѣло вліяніе на развитіе своеобразнаго стиля этого мастера, чему сверхъ того еще способствовали и занятія его въ самой Италіи. Въ произведеніяхъ Веласкеса можно отличить три стиля или, лучше сказать, три степени развитія, отъ болѣе простаго, до болѣе благороднаго подражанія природѣ, обозначаемыя обыкновенно тремя главными его картинами. Первая картина изображаетъ старика водоноса въ лохмотьяхъ дающаго пить мальчику, чрезвычайно тщательно исполненная и сильно, но еще строго и почти жестко написанная картина, (находится теперь въ гал. герцога Веллингтона въ Лондонѣ). Вторая картина, «Бакко фпито» (или «лосъ боррачосъ» т. е. пьяницы), въ мадр. музеѣ; веселая компанія, одинъ изъ членовъ которой представляетъ роль Вакха и увѣнчиваетъ вѣнкомъ побѣдителя пьянницу: въ цѣломъ, композиція эта лучше подумана, и кромѣ того очень замѣчательна по веселому юмору и дѣльному исполненію. Третья, тоже въ мадр. музеѣ, представляетъ группу прядильщицъ и дамъ-покупательницъ въ полуосвѣщенной комнатѣ; картина превосходная какъ по простотѣ и естественной правдѣ, такъ и по прелестнѣйшей наивности и тонкому чувству воздушной перспективы, составляющему одно изъ главныхъ достоинствъ Веласкеса. Но однимъ приведеннымъ предметамъ уже видно что этотъ мастеръ выходитъ изъ ряда большей части испанскихъ живописцевъ. Время его и дѣятельность посвящены были Филиппу IV, обладавшему значительнѣйшимъ числомъ картинъ работы Веласкеса, и исполненныхъ этимъ мастеромъ по его заказу; для церквей Веласкесъ написалъ мало картинъ, но впрочемъ оставилъ по себѣ произведенія по всѣмъ прочимъ отраслямъ живописи, не исключая даже картинъ домашняго затишья. Начавъ съ тщательныхъ, неутомимыхъ этюдовъ съ натуры, онъ достигъ впослѣдствіи въ Италіи до высочайшаго совершенства, и вотъ почему натурализмъ его, отвѣчая высшимъ стилистическимъ требованіямъ, является чистымъ, и постоянно сохраняетъ величавый и благородный характеръ, представляя, такъ сказать, нѣчто среднее между направленіями Рубенса и Тиціана. Всякая изысканность ему чужда: фигуры какъ и движенія вполнѣ свободны и непринужденны, индивидуальный характеръ схваченъ умно и съ благороднѣйшей его стороны, и даже въ самой непосредственной дѣйствительности избѣгнуты крайности и все могущее казаться рѣзкимъ. Къ отличнѣйшимъ историческимъ его картинамъ, и въ которыхъ именно весьма замѣтно выступаетъ эта черта, принадлежитъ одно Увѣнчаніе Б. Матери въ мадр. музеѣ. Здѣсь, при полнѣйшей простотѣ и натуралистической правдѣ, положенія, движенія, драпировка придаютъ композиціи такой возвышенный и достойный характеръ, и выраженія лицъ благодаря эффектному освѣщенію и колориту, проникнуты такою особенною торжественностью, что картина эта

вполнѣ достойна занять одно изъ первыхъ мѣстъ. Кромѣ того тамъ же находится изобр. распятаго Спасителя, по ночному фону;—тѣло весьма благородныхъ формъ, лицо совершенно въ тѣни; потомъ, Побіеніе с. Стефана камнями, картина извѣстная по прискорбной чертѣ, что въ числѣ побивающихъ святаго представленъ и маленькій мальчикъ бросающимъ въ него камнемъ.—Въ Лейтъ-Кортѣ (близъ Бристоля) Б. Матерь въ молитвенномъ восхищеніи и съ распростертыми руками стоящая на колѣняхъ; другія вещи въ раз. м.—Какъ примѣръ совершенно въ жанровомъ родѣ представленной сцѣны изъ миѳологіи, приведемъ находящуюся въ мадр. музеѣ картину, «Кузницу Вулкана». Аполлонъ, фигура далеко не идеальная, является къ Вулкану съ извѣстіемъ о нарушеніи Венерою супружеской вѣрности, богъ огня остолбенѣлъ отъ ужаса, дюжіе подмастерья его отъ изумленія опускаютъ свои молоты. Стройныя натуры, мастерски освѣщенныя пламенемъ изъ горна и солнечнымъ свѣтомъ, проникающимъ въ отворенную дверь. Наибольшую извѣстность Веласкесъ пріобрѣлъ своими портретами, въ которыхъ онъ съумѣлъ передать жизнь съ такою же наивностью и непосредственностью, какъ и съ благороднымъ достоинствомъ и сдержанностью. Картины въ этомъ родѣ встрѣчаются не рѣдко также за предѣлами Испаніи. Весьма замѣчательные образцы напр. въ мюнхенской, въ (бывшей тамъ) Лейхтенбергской галереѣ, (теперь въ Петербургѣ), въ гал. Эстергази и Бельведерской въ Вѣнѣ, въ дрезденской, луврской и въ англійскихъ галереяхъ. Во флорент. Уффиціяхъ портретъ Дона Филиппа IV въ натур. вел. на конѣ, позади его оруженосецъ со шлемомъ, вверху геній и богини войны; въ гал. Доріа въ Римѣ порт. папы Иннокентія X, умный взоръ его обращенъ впрямь, въ лѣвой рукѣ онъ держитъ письмо, зубы стиснуты подъ усами; въ Берлинѣ образцовый портретъ по колѣно Кардинала Дечіо Адзолини (считавшійся прежде работою Мурильіо), и порт. неизвѣстнаго мужчины пожилыхъ лѣтъ, полный естественной правды и пр.—Превосходнѣйшіе портреты однако въ Испаніи, и преимущественно въ мадр. музеѣ. Здѣсь находится большая картина «Куадр: де ласъ-лансасъ», (прозванная такъ по ряду копьевъ на заднемъ планѣ) о Сдача Бреды, (начальникъ крѣпости Юстинъ Нассаускій вручаетъ маркизу Спинолѣ ключи отъ города); въ этой картинѣ множество чрезвычайно живыхъ портретныхъ фигуръ. Какъ истаго рыцаря, Веласкесъ представилъ побѣдителя приближающимся съ ласковымъ видомъ и благородствомъ къ побѣжденному полководцу, и кладущимъ ему въ утѣшеніе руку на плечо.—Потомъ порт. Филиппа IV на конѣ, въ открытомъ, освѣщенномъ солнцемъ пейзажѣ; живая до обманчивости картина; члены корол. дома порознь, кто верхомъ, кто стоя, и преимущественно въ охотничихъ костюмахъ; порт. (министра) Оливареса, въ латахъ и на конѣ, чрезвычайно энергическая, повелительная фигура. За верхъ совершенства считается портретъ маленькой инфантины Маргариты, (прозванный, «лась мениньасъ» т. е. придворныя фрейлины). Веласкесъ придалъ этому портрету болѣе широкое значеніе исторической жанровой картины, избравъ мѣстомъ дѣйствія одну изъ галерей мадридскаго дворца, и помѣстивъ на картинѣ кромѣ принцессы и ея няни съ чашею, себя самого у мольберта, да двухъ играющихъ съ собакою карловъ. Нигдѣ, говорятъ, воздухъ и свѣтъ не переданы такъ мастерски ни съ такою свободною, естественною правдою.—Веласкесъ также написалъ весьма замѣчательные пейзажи.

Нѣсколько видовъ Аранхуэсскихъ садовъ, находящихся въ числѣ картинъ мадр. музея, по полнотѣ и силѣ отдѣлки подходятъ къ Рубенсовымъ пейзажамъ. Какъ историческій пейзажъ, напоминающій дѣльностью своею Нуссановскія композиціи, и обличающій тоже большую свободу отдѣлки, пользуется извѣстностью находящаяся тамъже картина его руки, «с. Антоній и с. Павелъ въ пустынѣ». Изображеніе «убитаго воина» (вѣроятно «Орландо муэрто» бывшаго собранія Нурталэса въ Парижѣ); превосходная «охота на кабановъ», и портретъ Филиппа IV, въ 1866 г. пріобрѣтены были для лонд. нац. галереи.

Веласкесъ образовалъ значительное число учениковъ старавшихся ему подражать, и распространившихъ дальше его манеру; побольшой части они принадлежатъ Мадриду. Знаменитѣйшимъ между ними былъ Хуанъ де Пареха, прозв. Эль Эсклаво т. е. невольникомъ), потому что въ этомъ качествѣ онъ долгое время находился въ услуженіи при Веласкесѣ, у котораго тайкомъ изучалъ искусство, позволяемое только свободнымъ сословіямъ. Его работы большая картина въ мадр. музеѣ: Призывъ Матоея къ апостольству; объ главныя фигуры немного манерны, въ остальныхъ много жизненной правды. Двѣ маленькія картины, Положеніе въ Гробъ, и Жены у Гроба, прежде находились въ Луврѣ. Картина другого ученика его, Николаса де Вильясисъ хранится въ гал. Эстергази въ Вѣнѣ: Б. Матерь съ Младенцемъ и с. Терезою, по нѣкоторымъ частностямъ, особенно въ фигурѣ с. Терезы очень привлекательное произведеніе. Хуанъ Батиста де Мазо Мартинэсъ, третій отличный ученикъ Веласкеса, знаменитъ преимущественно какъ портретный и пейзажный живописецъ.

§ 302. Алонсо Кано (1601—1667), архитекторъ, ваятель и живописецъ, тоже принадлежитъ къ знаменитѣйшимъ испанскимъ мастерамъ *). Картины его отличаются извѣстнымъ пластическимъ элементомъ, довольно рѣдкимъ вообще въ испанскомъ искусствѣ, и выказывающимся въ произведеніяхъ этого мастера нестолько въ (нѣсколько расплывающихся) очертаніяхъ фигуръ, сколько въ весьма рѣшительной, естественной постановкѣ, и пониманіи тѣлесныхъ формъ, вслѣдствіе чего напр. драпировки у него гораздо плотнѣе облегаютъ тѣло, чѣмъ у большей части другихъ испанскихъ художниковъ. По благородной простотѣ всѣхъ вообще частей тѣла, по знанію и правильному примѣненію анатоміи въ нагихъ частяхъ, и извѣстной, особенной общей сдержанности, можно заключить, что мастеръ этотъ главнымъ образомъ выработалъ стиль свой по антикамъ, хотя самъ никогда не былъ въ Италіи. Колоритъ его сочный и немного туманный, но впрочемъ превосходно оттѣненъ. Нерашнимъ произведеніямъ своимъ онъ сродственъ повидимому скорѣе прочимъ севильскимъ мастерамъ, такъ мж. пр. по отличной, величаво-натуралистической картинѣ въ мадр. музеѣ: Б. Матерь съ Младенцемъ въ пейзажѣ. Сверхъ того важнѣйшею картиною этого собранія: Умершій Спаситель поддерживаемый ангеломъ. Въ послѣдствіи своеобразная манера его выработа-

*) Совмѣстное знаніе одного лица всѣхъ трехъ родовъ искусства достаточно объусловливалось великолѣпіемъ напрестольниковъ испанскихъ церквей, такъ какъ часто въ отдѣлку ихъ поровну входили, и живописныя, и скульптурныя и архитектурныя украшенія.

талась болѣе знаменательнымъ образомъ. Севилья, по преимущественно Гранада, главное мѣсто дѣятельности его, (и особенно соборъ этого города), обладаютъ значительнымъ количествомъ относящихся сюда картинъ его руки*). (Въ упомянутомъ сейчасъ мѣстѣ, одно изобр. Пр. Дѣвы въ успеніи, и семь картинъ изъ жизни Маріи). Въ Малагскомъ каѳедр. соборѣ есть одно изъ главныхъ его произведеній: за Вѣрденъ дель розарио. Въ берл. музеѣ и въ гал. Эстергази въ Вѣнѣ, тоже нѣсколько картинъ его работы; въ числѣ первыхъ, фигура въ полроста с. Агнесы, отличающаяся прекраснымъ колоритомъ и энергическою моделировкою; между послѣдними весьма замѣчателенъ преимущественно, евангг. Іоаннъ на островѣ Патмосѣ. Въ Лувръ находилось прежде нѣсколько изобр. святыхъ и библейскихъ сценъ, и отличные портреты, мж. пр. три портрета самого живописца и портретъ Кальдерона (?).— Въ Альтонъ-Тауерѣ (въ Англіи), с. Антоній падуанскій съ Мл. Іисусомъ и Б. Матерью, въ натур. вел. и во весь ростъ; картина полная религіознаго чувства и прекрасно исполненная.—Кано образовалъ въ Гранадѣ многочисленную школу, извѣстную подъ спеціальнымъ названіемъ «Гранадской школы». Въ ней значительно распространенъ былъ своеобразный стиль ея учителя, но изъ этой школы не вышло особенно замѣчательныхъ произведеній.

Недро де Мойя (1610—1666), подобно предъидущему образовался сперва въ школѣ Хуана де Кастильо, впослѣдствіи въ „Лондонѣ у ванъ Дейка. Въ его произведеніяхъ много общаго съ способомъ пониманія послѣдняго, и нѣжная сантиментальность этого мастера превосходно сливается въ нихъ съ энергическимъ характеромъ испанскаго искусства. Главныя произв. его можно видѣть въ Севильѣ и Гранадѣ, особенно въ соборахъ обоихъ этихъ городовъ. Въ галереѣ Эстергази въ Вѣнѣ очень дѣльный портретъ. Въ „Лувръ (нѣкогда), одно хорошее поклоненіе пастырей; въ Альтонъ-Тауерѣ: веселая компанія, картина полная жизни но лишенная всякаго стильнаго характера.— Изъ учениковъ Мойя слѣдуетъ назвать Хуана де Севилья, весьма успѣшно слѣдовавшаго своеобразной манерѣ учителя. Его руки прекрасное изобр. Св. Семейства въ гал. Эстергази, обличающій также удачное приближеніе къ стилю ванъ Дейка.

§ 303. Бартоломе Эстебанъ Мурильо (1618—1682) **) достойнѣйшимъ образомъ заключаетъ рядъ этихъ великихъ севильскихъ художниковъ. Какъ въ могучемъ и блестящемъ центрѣ, въ немъ сходятся всѣ лучи испанскаго искусства. Какъ у Рубенса такъ и у него, къ изумительной плодовитости присоединились, слава, пріобрѣтенная хотя и не въ такія ранніе лѣта, но далеко распространившаяся, и привлекательныя личныя качества. На портретѣ въ „Лувръ онъ представленъ идеаломъ благороднаго, энергическаго южнаго типа. Какъ мы выше сказали, онъ былъ сперва ученикомъ Кастильо, а въ послѣдствіи, нашедъ случай отправиться въ Мадридъ, онъ въ этомъ городѣ образовался преимущественно по произведеніямъ Веласкеса, Риберы

*) Tüb. Kunstbl. 1822. № 95. стр. 380; № 96. стр. 382;—1823. № 12. стр. 48. Въ гардѣ въ Гранадскомъ каѳедральномъ соборѣ заслалъ одну только, небольшую картину Кано: Несеніе Креста.

**) Murillo-Album (фотог. снимки) съ текстомъ T. Ulrich. Berlin. G. Schauer.

(Спаньолетто) и ван'Дейка. Вліяніе этихъ образцовъ простиралось однако не далѣе какъ на одну лишь формальную сторону его развитія, и даже здѣсь оно перекѣшивается тою своеобразною чертою его таланта, по которой мы можетъ быть вправѣ назвать Мурильо первымъ живописцемъ своего вѣка. Рубенсъ превосходитъ его внѣшнею драматическою энергіею; и по многостороннему развитію формы и величавости стиля, лучшіе изъ италіянскихъ эклектиковъ выше его; но зато, ни у одного живописца того великаго времени мы не встрѣчаемъ подобной полноты свѣжей, непрекаемой творческой силы, ни такого отсутствія пустого чванства и сухости [1]. Страсть, которою проникнуто искусство его вѣка, является въ его произведеніяхъ въ прекраснѣйшей своей формѣ, — благоговѣніемъ, любовью, прелестностію, сладострастнымъ и наивнымъ созерцаніемъ божественнаго. Въ очень рѣдкихъ случаяхъ, и только когда того положительно требовалъ предметъ, фанатизмъ и пустосвятство помрачаютъ этотъ чистый міръ, но никогда Мурильо не впадаетъ въ пошлость или грубость. Погружаясь во всѣ глубины натурализма, онъ тотчасъ же, подобно лебедю, выходитъ изъ нихъ опять незапятнаннымъ.

Правда, въ произведеніяхъ его нерѣдко выказываются всѣ недостатки совмѣстимые съ вдохновеніемъ; спѣшность композиціи доходящая до безстильности; цѣлыя большія части по небрежности отдѣлки грѣшатъ неясностію; широко раскинутыя драпировки мѣстами скрываютъ мотивы тѣла; наконецъ, мастеръ этотъ повторяетъ самъ себя такъ же легко, какъ напр. италіянскіе оперные композиторы, чему впрочемъ удивляться нельзя, когда главная цѣль состояла въ томъ, чтобы возбудить благоговѣніе. Тѣмъ не менѣе картины его всегда отличаются внутреннею правдою, и отвлали даже позднѣйшія его произведенія уступаютъ прежнимъ въ глубокости и полнотѣ выраженія. Къ тому-же, съ этими недостатками стиля, соединены важныя достоинства: совершенство колорита и свѣтотѣни, какое можно только найти у одного Веласкеса, и прекраснѣйшее, живое изложеніе. Мурильо, правда, натуралистъ, и не могъ не быть имъ по духу тогдашняго испанскаго искусства, но чувственная красота у него соединена съ такимъ выраженіемъ вдохновенія, что передъ нею совершенно забываешь о стилѣ. Фигуры его не какіе-либо идеалы возвышеннаго человѣчества какъ у Рафаэля, даже въ самой священной восторженности ихъ проглядываетъ земная немочь, но онѣ увлекаютъ душу зрителя, представляя прекраснѣйшее и роскошнѣйшее земное бытіе въ непосредственномъ сліяніи его съ небеснымъ. Онѣ проникнуты вполнѣ горячимъ чувствомъ, какъ Корреджіевы созданія, и такъ-же какъ послѣднія обданы свѣтомъ, но ихъ создалъ болѣе возвышенный духъ, и въ нихъ сильно отражается благочестивое настроеніе новаго времени.

Въ произведеніяхъ Мурильо можно преимущественно отличить два стиля, характеризующіе ходъ художественнаго его развитія. Картины первой его манеры отличаются простымъ, натуралистическимъ пониманіемъ, и твердымъ, сильнымъ исполненіемъ. Въ позднѣйшихъ выказывается стремленіе къ

---

[1] Въ этомъ отношеніи Мурильо можно назвать Рафаэлемъ того вѣка. Многіе живописцы равны ему или превосходятъ его въ томъ или другомъ изъ своихъ произведеній, но развѣ ли какой либо другой художникъ оставилъ по себѣ столько привлекательныхъ картинъ.

бо̀льшей нѣжности и мягкости, основанное преимущественно на прежнемъ, простомъ взглядѣ этого мастера на природу, но переходящее въ отдѣльныхъ случаяхъ въ нѣсколько вялую манеру. *)—Многочисленные образцы прежняго его стиля находятся мж. пр. въ нѣкоторыхъ изъ нѣмецкихъ галерей. Въ галереѣ Эстергази въ особенности хранится значительное число отчасти настоящихъ сценъ будничной жизни, изображеній уличныхъ мальчиковъ, крестьянъ, прядильщицъ и пр., отчастиже и священныхъ предметовъ, особенно изображеній Св. Семейства, но и эти вещи носятъ сродственный жанровымъ картинамъ характеръ. Въ мюнх. гал. есть нѣсколько большихъ картинъ, представляющихъ преимущественно уличныхъ мальчиковъ, ѣдящихъ хлѣбъ или фрукты, играющихъ въ кости или карты и т. п. и исполненныхъ неподражаемой естественной правды. Подобнаго рода изображенія встрѣчаются тоже въ другихъ галереяхъ, мж. пр. въ англійскихъ; въ Луврѣ, беззаботный маленькій мальчикъ сидящій скорчившись въ углу.—Изъ картинъ составляющихъ собственность г-на Мейльса въ Лейтъ-Кортѣ, сюдаже принадлежитъ большое изобр. Св. Семейства съ ангелами въ пейзажѣ, отличающееся большимъ натурализмомъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и замѣтнымъ благородствомъ выраженія. Къ знаменитѣйшимъ произв. Мурильіо принадлежатъ: Видѣніе с. Антонія падуанскаго съ низпускающимся къ нему среди сонма ангеловъ Млад. Іисусомъ, въ севильскомъ каѳедр. соборѣ;**) святой изображенъ колѣнопреклоненнымъ и въ горячей молитвѣ простирающимъ взоръ и руки къ явленію. (Подобноеже, мастерское изображеніе этого предмета, изъ севильскаго Алькасара, находится теперь въ Берлинѣ; здѣсь с. Антоній держитъ Прев. Младенца на рукахъ; голова святаго исполнена самаго глубокаго выраженія). Потомъ восемь картинъ представлявшихъ дѣла милосердія и благотворительности, и написанныхъ Мурильіо для ц. больницы де ла Каридàдъ въ Севильѣ.***) Только три изъ нихъ остались еще на первоначальныхъ своихъ мѣстахъ, а именно: Моисей высѣкающій жезломъ воду изъ скалы, картина съ очень многими фигурами и полная энергической и глубокой жизни; Насыщеніе І. Христомъ 5000 народа въ пустынѣ; с. Іоаннъ де Діосъ, съ помощью ангела переносящій больнаго въ больницу, картина отличающаяся тоже весьма глубокимъ и живымъ выраженіемъ. Пандан къ послѣдней находится въ мадрид. академіи: с. Елисавета, королева португальская, ухаживающая за больными и прокаженными; картина замѣчательная столько же по грандіозному эффекту цѣлаго, сколько и по крайне точному воспроизведенію природы, хотя и переходящему уже за предѣлы изящнаго по изображенію всевозможныхъ отвратительныхъ язвъ. Обстоятельство это объясняется впрочемъ отчасти первоначальнымъ мѣстомъ назначенія картины, отчасти же смягчено знаменательною противоположностью выраженія ангельской кротости и

*) Испанцы въ произведеніяхъ Мурильіо отличаютъ три стиля: холодный (frio), теплый (calido) и эфирный (vaporoso): первымъ будто бы опредѣляются жанровыя (и самыя раннія) картины этого художника, послѣднимъ его „Concepcions" и прочія видѣнія, хотя невидимому стиль этотъ примѣняется имъ нестолько по отношенію къ какому либо извѣстному періоду, сколько смотря по содержанію изображаемаго предмета.

**) Tub. Kustbl. 1822 № 78. стр. 310.

***) Тамъ же, № 79. стр. 314.

красоты на лицѣ царственной святой исполняющей свой долгъ съ покорной преданностью *). Три замѣчательныя по красотамъ своимъ картины изъ числа принадлежавшихъ упомянутой больницѣ, находились въ галереѣ маршала Сульта въ Парижѣ, въ нихъ представлено: исцѣленіе І. Христомъ разслабленнаго; Авраамъ принимающій трехъ ангеловъ; и возвращеніе блуднаго сына въ объятія отца своего; послѣдняя картина въ особенности проникнута самымъ глубокимъ и задушевнымъ выраженіемъ. (Двѣ послѣднія картины въ недавнее время пріобрѣтены герцогомъ Сатерлендскимъ; «купальня въ Вифездѣ», судя по извѣстію сообщаемому Е. Форстеромъ въ Kunstb. 1847. стр. 204. принадлежавшая тоже къ числу упомянутыхъ 8 картинъ, въ томъ же году пріобрѣтена была г. Джорджемъ Томлейномъ).—Въ подобнаго рода изображеніяхъ христіанской любви и милосердія въ особенности видны все богатство и величіе Мурильо. Одно изъ прекраснѣйшихъ (у г. Уэллса въ Лондонѣ), с. Оома де Вильянуэва, со спокойнымъ духовнымъ величіемъ раздающій милостыню нищимъ и увѣчнымъ толпящимся вокругъ него и томимымъ страданіями и озлобленіемъ. (Эскизъ къ этой картинѣ хранился прежде въ Луврѣ). Подобное изобр. у лорда Ашбуртона въ Лондонѣ, гдѣ кромѣ того есть и нѣсколько другихъ небольшихъ картинъ.—Въ числѣ прочихъ историческихъ композицій по болѣе значительнаго размѣра, слѣдуетъ еще назвать одно Поклоненіе Пастырей въ мадр. музеѣ, отличающееся прекраснымъ натуралистическимъ характеромъ и чрезвычайно замѣчательнымъ, эффектнымъ освѣщеніемъ; двѣ большія полукруглыя картины въ мадр. академіи въ которыхъ представлена исторія основанія храма С. М. Маджіоре въ Римѣ: явленіе Б. Матери двумъ сіящимъ сущимъ; оба сообщаютъ о своемъ видѣніи папѣ; закладка храма, и пр.—Одинъ изъ главныхъ сюжетовъ Мурильо и испанскаго искусства вообще, составляли изображенія святыхъ въ моментѣ восторга и витанія; подобные предметы встрѣчаются въ большомъ числѣ, начиная съ величины простыхъ фигуръ въ полроста, и до самаго громаднаго размѣра церковныхъ изображеній. Главныя достоинства этихъ картинъ, необыкновенная правда и красота выраженія, наивная прелесть маленькихъ ангеловъ и мастерское сопоставленіе дневнаго свѣта съ сверхестественнымъ. Мы упомянули уже о двухъ изъ числа прекраснѣйшихъ его картинъ, четыре другія находятся въ мадр. музеѣ: Б. Матерь вручающая с. Ильдефонсу епископское облаченіе; с. Августинъ которому въ отверстыхъ небесахъ являются Пр. Дѣва и рядомъ съ Нею Христосъ на крестѣ; с. Францискъ въ восторженномъ упоеніи полюбившій Младенца священныя розы; с. Бернгардъ и являющаяся ему въ облакахъ Б. Матерь среди сонма ангеловъ. Другое изобр. экстазы с. Франциска въ мадр. національ. музеѣ. Нѣсколько картинъ въ этомъ родѣ съ фиг. въ полроста въ Луврѣ (?) Изъ числа изобр. С. Семейства, луврская или такъ назыв. Севильская Мадонна, по одному уже превосходному своему колориту есть одно изъ важнѣйшихъ произв. этого мастера. Б. Матерь съ стоящимъ на колѣняхъ Ея Младенцемъ принимающимъ отъ маленькаго Іоанна тростниковый крестъ, рядомъ съ Нею Елисавета, вверху Богъ-Отецъ въ Славѣ.

*) О другихъ значительныхъ картинахъ Мурильо въ Мадридѣ и Севильѣ, ср. Passavant. D. Kunstbl. 1853 стр. 129

Головы полны натуралистической прелести, въ особенности лице Елисаветы, младенцы чрезвычайно граціозны, но фигура Мадонны незначительна. Тамъ же очень красивое изобр. Рождества Пр. Дѣвы. Большая и очень схожая съ предъидущею по отдѣлкѣ картина, въ націон. галереѣ въ Лондонѣ, представляетъ среднее между изображеніями Св. Семейства и Св. Троицы; посерединѣ на полуразрушенномъ стержнѣ столба стоитъ Млад. Іисусъ со взоромъ благословѣнно обращеннымъ вверхъ, по обѣимъ сторонамъ колѣнопреклоненно поклоняющіеся Ему Б. Матерь и Іосифъ; вверху Богъ-Отецъ и Св. Духъ въ сонмѣ ангеловъ. Св. Семейство съ собачкою, въ мадр. музеѣ, сильно смахиваетъ на жанръ. —Нѣкоторыя одиночныя изобр. Мадонны съ Млад. Іисусомъ, большею частью въ ростъ (напр. два въ дворцѣ Питти въ Флоренціи, одно (превосходное) въ дворцѣ Корсини въ Римѣ, одно въ Дрезденѣ и пр.) отличаются прелестнымъ, домашнимъ по вполнѣ мірскимъ характеромъ, Младенецъ вездѣ дивной красоты и жизни. Одно только исключеніе, насколько намъ извѣстно, составляетъ знаменитая картина изъ бывшаго Лейхтенбергскаго собранія въ Мюнхенѣ, въ которой лицо Мадонны запечатлѣно болѣе возвышеннымъ, пріятнымъ и глубоко благоговѣйнымъ выраженіемъ, а Мл. Іисусъ представленъ прикрытымъ одеждою и молящимся. — Отъ этихъ картинъ рѣзко отличаются такъ называемыя «Консѣпсіонсъ» Мурильо, т. е. изображенія «Зачатія». Здѣсь художникъ беретъ самые дивные аккорды, и произведенія эти знаменуютъ собою одну изъ вершинъ въ живописи XVII вѣка, и во всей области искусства только вполнѣ достойны равняться съ Сикстовой Мадонною. Превосходнѣйшее изъ нихъ въ Луврѣ: андалузская дѣвушка въ простомъ, бѣломъ одѣяніи и синей мантіи, не отличающаяся идеальною красотою, зато въ высшей степени миловидными земнымъ выраженіемъ, и стоящая сложивъ крестообразно руки на груди на земномъ шарѣ, у ногъ Ея змѣя. Маленькіе ангелы на легкихъ облачкахъ парятъ около Дѣвы, взоръ Ея, полный блаженнаго, святого упоенія обращенъ къ небу, съ котораго на Нее сходитъ потокъ золотистаго небеснаго свѣта. Горячее чувство и вдохновеніе здѣсь вполнѣ побѣдили трудность задачи. — Въ этомъ же родѣ другая картина луврской галереи, (отъ собр. марш. Сульта въ Парижѣ), здѣсь Пр. Дѣва представлена моложе и стоящею со сложенными руками на полумѣсяцѣ. — Третье изобр. въ Штеделевомъ институтѣ во Франкф. на М. поверхностнѣе отдѣлано и слабѣе по колориту; и пр.— Но когда въ изображеніяхъ Мадонна представлена какъ лицо которому возлается поклоненіе, тогда религіозное выраженіе исчезаетъ; такъ напр. въ одномъ изобр. Мадонны въ Славѣ, и съ многочисленными поклоняющимися Ей ангелами и народомъ, въ Луврѣ (?), самую интересную часть составляютъ именно характеристическіе испанскіе типы предстоящихъ лицъ, взирающихъ вверхъ изъ мрака. То-же самое надо сказать о другомъ изобр. Мадонны сѣдящей въ облакахъ среди ангеловъ, въ Дуличъ-Колледжѣ близъ Лондона. —Изъ числа изображеній Благовѣщенія, два замѣчательнаго достоинства; одно въ мадр. музеѣ, другое въ луврской галереѣ.—Мурильовы изображенія Млад. Іисуса отличаются особенною миловидностью; прекраснѣйшее изъ нихъ въ мадр. музеѣ, благородная фигура съ выраженіемъ полнымъ глубокой думы; въ Лейхтенбергской галереѣ находилось тоже одно изобр. Млад. Іисуса, добрымъ пастыремъ, съ тремя овцами. Въ мадр. музеѣ, Младенцы Іисусъ и Іоаннъ

порывающіеся другъ къ другу съ самымъ сердечнымъ и граціознымъ видомъ. Маленькій Іоаннъ ласкающій барашка, чрезвычайно милая картина въ лонд. нац. галереѣ, и мн. др.—Кромѣ того существуетъ еще весьма много изобр. отдѣльныхъ святыхъ, въ особенности с. Іосифа съ Млад. Іисусомъ; с. Антонія тоже съ Младенцемъ; экстазы с. Франциска и пр. Отличные экземпляры подобнаго рода картинъ находились въ «испанской галереѣ» Лувра; кромѣ того тамъ же: колѣнопреклоненная, полуобнаженная Магдалина необыкновенной тѣлесной красоты, и съ превосходно переданнымъ выраженіемъ благоговѣнія, чрезвычайно законченная картина; — какой-то святой кануцинъ которому Мл. Іисусъ въ иномъ образѣ подаетъ хлѣбъ, отличающаяся задушевнымъ и смиреннымъ выраженіемъ; фонъ, какъ во многихъ картинахъ Мурильо, представляетъ мрачный пейзажъ; —евангелистъ Іоаннъ на островѣ Патмосѣ, съ выраженіемъ глубокой но вмѣстѣ съ тѣмъ сдержанной восторженности, и мн. др. Страшное зато изображеніе, и отъ котораго вѣетъ призракомъ: с. Бонавентура, возставшій Божьимъ попущеніемъ изъ гроба; трупъ съ открытыми, стекляннымъ глазами, безжизненнымъ, желтымъ лицомъ, пишетъ у стола свои достопамятныя записки; картина глубоко захватывающая воображеніе, и очевидно написанная со страшіемъ и по внутреннему убѣжденію.—Изо всѣхъ Мурильовыхъ фигуръ наименѣе удовлетворительны изображенія Христа, за исключеніемъ тѣхъ, гдѣ Христосъ представленъ молящимся или страждущимъ, какъ напр. въ двухъ очень эффектныхъ картинахъ Спасителя въ терновомъ вѣнцѣ въ Луврѣ.—Въ англійскихъ галереяхъ хранится, кромѣ поименованныхъ нами уже вещей, значительное число другихъ произведеній этого мастера, мж. пр. въ Лейтъ-Кортѣ; у сэра Т. Баринга въ Стреттонѣ; отличныя картины въ Дуличъ-Колледжѣ близъ Лондона: Іаковъ и Рахиль, обнимающіеся стоя другъ противъ друга на колѣнахъ, картина полная особенной пикантической прелести; дѣвушка цвѣточница, съ очень милымъ выраженіемъ; спящій Младенецъ Іисусъ, слегка затѣняемый красною занавѣскою, и мн. др. — Портреты работы Мурильо вообще рѣдко встрѣчаются; въ берл. музеѣ хранится его руки портретъ полный жизни неизвѣстной дамы съ огненнымъ испанскимъ типомъ лица. Въ Луврѣ, какъ уже сказано было, портретъ самого Мурильо.

Кромѣ названныхъ мастеровъ, въ севильской школѣ того времени надо еще отмѣтить: Хуана де Вальдеса, соперника Мурильо, отличавшагося живостью и эффектностью композиціи, но вообще спѣшною и манерною кистью. Нѣсколько произв. его руки въ севильскомъ провинціальномъ музеѣ; одно изобр. Пр. Дѣвы въ бывшей галереѣ Сульта въ Парижѣ; въ Луврѣ находилась прежде цѣлая коллекція его картинъ.—Хозефъ Антолинесъ, пользовался большою славою за прекрасный, натуральный колоритъ, которому однако наноситъ ущербъ неправильность рисунка. Въ галереѣ Эстергази въ Вѣнѣ есть незамѣчательное по достоинству Бѣгство въ Египетъ его руки; въ Луврѣ (прежде) тоже второстепенныя вещи.—Игнасіо Іріарте, отличнѣйшій изъ испанскихъ пейзажистовъ. Его пейзажи, какъ и пейзажи всѣхъ прочихъ испанскихъ художниковъ, отличаются широкими массами, теплымъ колоритомъ, бойкою отдѣлкою, но преимущественно мастерскимъ знаніемъ воздушной перспективы. Въ раннихъ картинахъ Мурильо, пейзажи, какъ говорятъ, часто исполняемы были Іріарте.

§ 304. На ряду съ севильской школою въ XVII вѣкѣ, значительностью произведеній своихъ отличалась Мадридская школа, настоящая придворная школа Испаніи. Къ упомянутымъ нами прежде старымъ мастерамъ, Наварrete и де ла Кругъ, положившимъ еще ранѣе основаніе своеобразному направленію этой школы мастерскимъ своимъ колоритомъ, здѣсь примыкаетъ нѣсколько художниковъ, отличавшихся подобными же качествами, въ числѣ коихъ надо въ особенности упомянуть Луиса Тристана (1586—1649), весьма замѣчательнаго колориста, котораго въ первое время избралъ для себя образцомъ Веласкесъ по прибытіи въ Мадридъ. Въ Луврѣ находились шесть картинъ его руки со сценами изъ библейской исторіи.

Другіе элементы внесены были сызвнѣ въ эту школу, но повидимому не имѣли на нее значительнаго вліянія. Здѣсь должно въ особенности привесть флорентинца, вызваннаго въ Испанію Филиппомъ II, Бартоломе Кардуччо (собственно: Кардуччіо, 1560—1608), представителя манеры флорентинской школы въ эпоху Чинголи. Одна картина его руки въ галереѣ Эстергази въ Вѣнѣ, Б. Матерь съ Млад. Іисусомъ и поклоняющимся Имъ с. Францискомъ, напоминаетъ нѣсколько манеру Дольче, но сильнѣе написана. Подобное направленіе замѣтно и у брата его Винсенте Кардуччо, который значительно былъ моложе его годами, и воспитанъ имъ въ Испаніи. Винсенте кромѣ того былъ и отличный портретистъ. Нѣсколько картинъ въ этомъ родѣ хранится въ мадр. музеѣ. По громадности задачи слѣдуетъ упомянуть 33 изобр. изъ житія с. Бруноа и легенды картезіанскихъ монаховъ съ фигурами въ натур. величину, коими Кардуччо въ продолженіи четырехъ лѣтъ (съ 1626 по 1630) за весьма скудное вознагражденіе въ 6000 дукатовъ, украсилъ крытый ходъ въ большомъ картезіанскомъ монастырѣ эль Паулларъ. Теперь картины эти находятся въ національ. музеѣ въ Мадридѣ; ихъ хвалятъ какъ за богатую и довольно разнообразную композицію, такъ и за отличное разположеніе и выполненіе. – Изъ учениковъ Винсенте назовемъ здѣсь Феликса Кастельо, работы его въ мадр. музеѣ, нѣсколько отличныхъ портретовъ, и прекрасная большая баталическая картина: взятіе голландскаго укрѣпленнаго замка. — Къ тому же времени прибылъ въ Мадридъ другой еще тосканецъ, Патрисіо Кахесъ, родомъ изъ Ареццо, изъ учениковъ его замѣчательнѣйшими были, сынъ его Евгеній Кахесъ, и въ особенности Антоніо де Лянчаресъ (1586—1658). Работы Евгенія Кахеса большая картина въ мадр. музеѣ: высадка англичанъ въ Кадиксѣ въ 1625 г. и небольшое изобр. Мадонны съ служащими Ей ангелами; та и другая картина правильно и сильно написаны.

Несравненно значительнѣе повидимому было вліяніе которое произвелъ Веласкесъ на мадридскую школу, оно къ тому же и болѣе соотвѣтствовало своеобразному ея направленію. Въ полномъ блескѣ своемъ является эта школа у послѣдователей Веласкеса и преимущественно у учениковъ другого мастера, Педро де лась Кузасъ, пользующагося славою какъ хорошій рисовальщикъ. Въ числѣ ихъ однимъ изъ лучшихъ былъ Антоніо Переда (1590—1669), колоритъ котораго, выработанный по венеціянскимъ образцамъ, иногда блескомъ своимъ и правдою превосходитъ даже колоритъ Мурильо. Въ мадр. музеѣ хранится одно изобр. его руки, бл. Іеронима, отличающееся

прекраснѣйшимъ выраженіемъ; въ Лувре большая картина с. Ильдефонсъ которому Мадонна вручаетъ епископское облаченіе.—Въ гал. Эстергази въ Вѣнѣ отличная картина его же кисти с. Антоній съ Млад. Іисусомъ, замѣчательная по прекрасному, нѣжному характеру головъ. Отличные портреты въ мюнх. галереѣ; нѣсколько другихъ картинъ, приписываемыхъ тамъ тоже Передѣ, скорѣе смахиваютъ на манеру Караваджіо и не особенно замѣчательны. Франсеско Камило, славится за нѣжность колорита; Хозе Леонардо, Антоніо Аріасъ Фернандесъ, тоже извѣстны какъ хорошіе ученики Куэваса. Въ мадр. музеѣ есть достойныя вниманія произведенія названныхъ художниковъ мж. пр. картина Аріаса, І. Христосъ среди фарисеевъ, и двѣ большія картины изъ нидерландской войны Леонардовой руки; сильно оживленныя композиціи съ дѣльнымъ пейзажемъ. Другія вещи были прежде въ Лувре.—Однимъ изъ отличнѣйшихъ художниковъ былъ Хуанъ Каренъо де Миранда (1614—1685), выработавшій прекрасный колоритъ свой по Веласкесу и ванъ Дейку. Его руки въ гал. Эстергази, изобр. с. Доминика, прекрасно и широко выдержанное, въ манерѣ ванъ Дейка. Очень дѣльный портретъ Карла II мальчикомъ, въ берл. музеѣ, другой въ мадр. музеѣ, третій въ національ. музеѣ, кромѣ того тамъже Мученичество. с. Варѳоломея. Въ Лувре (прежде) два портрета того же Карла II; на одномъ фонъ представляетъ богатые покои Эскорала; потомъ отличное изобр. сраженія противъ сарацинокъ съ явленіемъ с. Іакова на бѣломъ конѣ.—Ученикомъ Каренъо былъ Матео Серезо, какъ и учитель его напоминающій ванъ Дейкову манеру; его руки въ гал. Эстергази прекрасное изобр. І. Христа въ терновомъ Вѣнцѣ. Многія картины мадридскаго музея отличаются прекраснымъ золотистымъ тономъ.

Въ главѣ другого ряда художниковъ мадр. школы того времени стоитъ Франсеско Рици, легкостью своею и правильнымъ рисункомъ содѣйствовавшій къ порчѣ художественнаго вкуса. Лучшимъ ученикомъ его былъ Хуанъ Антоніо Эскаланте (1630—1676), замѣчательные особенною прелестью колорита. Въ гал. Эстергази его кисти одна Мадонна среди ангеловъ, отличающаяся необыкновенно нѣжною и пріятною отдѣлкою головы. Много вещей въ мадр. музеѣ.—Послѣ него надо въ особенности привесть Клаудіо Коэльо, умершаго въ 1693 г., одного изъ послѣднихъ испанскихъ мастеровъ, энергически противодѣйствовавшаго испорченности вкуса водворившейся въ искусствѣ къ концу XVII вѣка. Впрочемъ, и его произведенія обличаютъ скорѣе эклектическое подражаніе прежнимъ великимъ мастерамъ Испаніи, и тоже нидерландцамъ и венеціянцамъ, нежели оригинальное, самобытное направленіе. Подобнаго рода картины его руки можно видѣть какъ въ мадридскомъ музеѣ, такъ и въ галереѣ Эстергази въ Вѣнѣ. Въ мюнх. галереѣ есть картина приписываемая ему, отличающаяся простотою и величіемъ: с. Петръ Алькантарскій, проживающійся по морю съ послушникомъ. Главное произведеніе его «Изображеніе Евхаристіи», какъ говорятъ, до нынѣ находится въ Эскоріалѣ.

§ 305. Наконецъ, надо еще упомянуть валенсійскую школу, въ главѣ которой послѣ старыхъ мастеровъ, Аргело, Неаполи, Хоанеза) сталъ Франсеско Рибальта, (1551 — 1628). Художникъ этотъ учился въ

Италіи, преимущественно по произведеніямъ Себастіано дель Піомбо. Вотъ почему въ собственныхъ картинахъ Рибальты по большой части видно одинаковое какъ и въ образцахъ его стремленіе къ характеру флорентинскаго рисунка въ связи съ венеціанскимъ колоритомъ. Изъ подобнаго рода картинъ двѣ, впрочемъ не особенно замѣчательныя, священнаго содержанія, хранятся въ гал. Эстергази; двѣ другія, въ которыхъ представлены сюжеты изъ древнихъ миѳовъ, находились въ Лейхтенбергской гал. въ Мюнхенѣ. Въ такомъ же родѣ по важности, изображеніе умершаго Спасителя съ двумя ангелами въ мадр. музеѣ. Величественная картина въ томъ же собраніи, евангелисты Матоей и Іоаннъ среди ландшафта, скорѣе напоминаетъ энергическую манеру Спаньолетто. Много вещей (прежде въ Луврѣ).—Рибальта образовалъ нѣсколько дѣльныхъ учениковъ. Въ числѣ ихъ надо привесть сына его Хуана Рибальта, и въ особенности Хасинто Геронимо де Эспиноза, картины котораго часто равняются болѣе сильнымъ произведеніямъ Гвидо Рени. Нѣсколько картинъ его руки въ мадр. музеѣ, тамъ же и произведенія обоихъ Рибальта; потомъ восемь картинъ (прежде) въ Луврѣ, въ томъ числѣ одно бойко написанное, сильно оживленное Несеніе Креста; оригинальное сочетаніе высокаго съ тривіальнымъ. Слѣдуетъ Хозе де Рибера, причисляемый тоже къ ученикамъ Эспиносы, но по образованію своему принадлежащій къ Италіи, гдѣ онъ извѣстенъ подъ именемъ Спаньолетто (см. выше стр. 681); за тѣмъ, ученикомъ Рибальты называютъ Педра Орренте, (1550 — 1644), примкнувшаго въ послѣдствіи къ манерѣ венеціанской школы, и преимущественно Джакопа Бассано. Картины его по большой части сходствуютъ съ произведеніями послѣдняго; такъ напр. одно изобр. Вечери въ Эммаусѣ, въ гал. Эстергази. Много картинъ въ этомъ родѣ въ валенсійскомъ каѳедр. соборѣ; тамъ же величественный с. Себастіанъ необыкновенной красоты. Изъ числа луврскихъ картинъ, самой цѣнною считалось изобр. І. Христа въ Геосиманскомъ саду.

§ 306. Къ исходу XVII вѣка померкъ своеобразный и знаменательный цвѣтъ до котораго возвысилось испанское искусство. Спѣшность работы и сноровка, пренебрегавшія болѣе глубокимъ значеніемъ искусства, стали теперь главною цѣлью къ которой стремились художники этого и позднѣйшаго времени. Пагубный примѣръ италіанца Луки Джіордано, прибывшаго въ Испанію къ концу XVII вѣка, увлекъ многихъ подражать блестящей его манерѣ, разсчитанной только на внѣшній эффектъ. Изъ числа художниковъ принадлежащихъ къ этому времени и къ началу XVIII вѣка, приведемъ нѣкоторыхъ болѣе замѣчательныхъ.

Антоніо Паломино у Веласко (1653 – 1726), впервые положилъ прочное основаніе исторіи испанскаго искусства, собравъ, хотя и безъ глубокаго критическаго разбора свѣдѣнія объ испанскихъ художникахъ. Многочисленныя картины его, (изъ которыхъ нѣкоторыя прежде находились въ Луврѣ), носятъ общій характеръ внѣшняго художественнаго достоинства.—Антоніо Вильядоматъ, (1678—1755), выработалъ свой особый, простой способъ изображенія; привлекательная картина его руки въ галереѣ Эстергази.—Алонзо де Тобаръ, современникъ предъидущаго, довольно удачно подражалъ Мурильо. Странная картина его работы хранится въ мадр.

музеѣ: Б. Матерь въ образѣ пастушки, кормящая овецъ розами, (аллегорія «розоваго вѣнка»!)*; Картина напоминающая характеромъ своимъ Мурильо. Отдыхъ во время бѣгства въ Египетъ; съ слабымъ идиллическимъ оттѣнкомъ.

Единственныя живописныя произведенія которыя и въ XVIII еще вѣкѣ хороши и привлекательны, это изображенія цвѣтовъ Эспиносы, и неодушевленныхъ предметовъ коими Лупесъ Менендесъ украсилъ залы Аранхуэсскаго дворца. — Объ академическихъ трудахъ въ царствованіе Карла III, вызвавшаго въ Испанію Рафаэля Менгса, мы будемъ говорить ниже. Но несмотря на самыя усерднія старанія, нельзяуже было воскресить того испанскаго искусства, которое составляло одно изъ самыхъ величественныхъ жизненныхъ явленій XVII столѣтія.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Французская и англійская историческая живопись.

§ 307. Историческая живопись во Франціи какъ и въ Англіи, въ противоположность цылкому натурализму испанцевъ и нидерландцевъ, съ начала носитъ преимущественно эклектическій характеръ, весьма понятный при внутренней несамостоятельности искусства. Вотъ почему мы сочли умѣстнымъ здѣсь соединить въ одно разборъ исторической живописи обѣихъ этихъ странъ.

Во Франціи, по пресѣченіи преданій Фонтенблоской школы, новыя художественныя стремленія отчасти примкнули къ итальянскому натурализму. О Валантенѣ, мы уже упомянули какъ объ ученикѣ Микель Анджело Караваджіо; равно также о учителѣ его Симонѣ Вуэ (1582 — 1641), образовавшемся по произведеніямъ венеціанцевъ позднѣйшей эпохи, и преимущественно по Караваджіевымъ. Работы его носятъ натуралистическій отпечатокъ произведеній этого мастера, но умѣряемый извѣстною, безъискусственною простотою. Въ Парижѣ, (и въ особенности въ тамошнемъ музеѣ), есть значительное число произведеній этого художника; въ берл. музеѣ, дѣльно написанное, но впрочемъ довольно непривлекательное изобр. Благовѣщенія. Изъ многочисленной школы его вышли многіе знаменитые ху-

*) Едва ли это аллегорія, я скорѣе сюжетъ заимствованный изъ „Пѣсни Пѣсней". Впрочемъ, какъ извѣстно, изображенія „Б. Матери въ розовомъ саду", довольно обычный предметъ и древнегерманскому искусству.

**) Ср. въ особенности Waagen, Paris. стр. 638 и сл. — О литературѣ см. стр. 648.

должники прославившие блестящій вѣкъ Людовика XIV-го. Мы однако вскорѣ увидимъ, что всѣ они, безъ исключенія, ревностно отдались эклектицизму.

Знаменитѣйшій изъ современниковъ Вуэ, французъ Никола Пуссенъ (1594—1665), по своеобразному таланту стоитъ отдѣльно, какъ по отношенію къ этому мастеру, такъ и къ современнымъ ему итальянскимъ художникамъ. Начавъ образованіе свое во Франціи по итальянскимъ образцамъ находившимся въ этой странѣ, онъ совершилъ развитіе свое въ самой Италіи, и здѣсь, (въ Римѣ), провелъ значительнѣйшую часть своей жизни. Въ этомъ городѣ на его умъ сильно подѣйствовалъ міръ классической древности, и главнымъ образомъ положилъ основаніе своеобразному развитію его стиля. Вотъ почему въ произведеніяхъ его мы видимъ и серьезный, пластическій элементъ, и строгій, опредѣленный стиль, составляющіе разительную противоположность направленіямъ современниковъ его; потомъ, обдуманное, драматическое развитіе изображаемаго дѣйствія, въ которомъ принимаетъ участіе каждое лицо, и совершенно избѣгнуто лишнее и выказное. Но съ этими достоинствами соединены также значительные недостатки. Фигуры въ его произведеніяхъ часто грѣшатъ не только отсутствіемъ освѣщенія и живости колорита, но также простоты и наивности чувства, вслѣдствіе чего онѣ вообще производятъ болѣе выгодное впечатлѣніе въ рисункѣ, нежели въ картинѣ. Въ холодныхъ, расчитанныхъ композиціяхъ его есть что то отталкивающее, и впечатлѣніе это нисколько не смягчается выказываемою этимъ мастеромъ антикварною ученостью. Послѣднее обстоятельство въ особенности непріятно дѣйствуетъ въ его картинахъ изъ священной исторіи, въ которыхъ для холодной, исторической вѣрности (или скорѣе кажущейся ему таковою) онъ жертвуетъ высокою внутреннею истиною, хотя и основанною на одномъ лишь преданіи. Сказанное нами преимущественно можно отнести къ извѣстнымъ его изображеніямъ «Семи Таинствъ», (въ Бриджеватерской галереѣ въ Лондонѣ), въ числѣ коихъ напр. Вечеря Господня представлена въ видѣ древняго триклинія, а Спаситель съ учениками лежатъ распростертыми на ложахъ, чѣмъ очевидно значительно ослабляется высокая идея этого момента. Къ тому же въ этой картинѣ, какъ и во многихъ другихъ его работахъ, форма головъ носитъ однообразный общеантичный типъ, и часто лишена всякаго внутренняго, индивидуальнаго характера. Пуссенъ первый живописецъ который въ безъусловный образецъ себѣ принялъ антикъ, тогда какъ вѣкъ Рафаэля, при всемъ увлеченіи своемъ къ древности, отъ ней позаимствовался только общими указаніями, а школа Караччіевъ отдѣльными лишь формами. Онъ отчасти идетъ вразрядъ съ тогдашнимъ литературнымъ развитіемъ своего отечества, гдѣ напр. драма рабски припоравливалась къ античнымъ законамъ, которыхъ къ тому же она ложно понимала *). Такъ и кажется что только теперь исчезаетъ послѣдній слѣдъ средневѣковыхъ воззрѣній, и что съ этого именно момента только и насту-

*) Кто желаетъ имѣть понятіе о значительной разности въ пониманіи характера древности во время Рафаэля и при Людовикѣ XIV, пусть сравнитъ напр. „Орѳея“ Анджела Поліціана съ любою изъ трагедій Расина: напр. — (чтобы остаться на почвѣ изобразительнаго искусства) — напр. западный фасадъ во дворѣ Лувра, работы Серліо, съ внѣшнею его колоннадою работы Перро.

шаетъ въ образованіи та двойственность, которая, съ одной стороны стремится къ міру дѣйствительности, съ другой, опираясь на далекій идеалъ, тщетно старается осуществить его, или покрайней мѣрѣ возвесть въ общій критерій. Относительно живописи надо впрочемъ прибавить, что отчасти натуралистическія, отчасти академическія воззрѣнія вліянія, слишкомъ на цѣлое столѣтіе заглушили въ немъ исключительное преобладаніе древности, и что Пуссенъ остается почти одинокимъ предвѣстникомъ того классическаго направленія, которое вполнѣ побѣдоносно выступаетъ лишь непосредственно передъ началомъ французской революціи въ лицѣ Жака Луи Давида.

Безспорно, что Пуссену долгое время приписывали слишкомъ высокое значеніе, тѣмъ не менѣе, и въ особенности по отношенію къ тому времени, вполнѣ достойны уваженія указанныя нами достоинства мастера; имъ мы обязаны не только большими, исполненными жизни композиціями, но тоже отличными, простыми картинами. Къ первымъ принадлежатъ: изображеніе чумы у Филистимлянъ и собираніе Манны, (въ Луврѣ); Моисей высѣкающій воду изъ скалы (въ цетерб. Эрмитажѣ); большое, мастерское изобр. чумы въ Аѳинахъ (въ Лейтъ-Кортѣ); — къ послѣднимъ принадлежатъ мж. пр. слѣдующія картины: полная теплаго чувства идиллическая композиція аркадскихъ пастуховъ собравшихся среди зеленѣющаго ландшафта вокругъ надгробнаго памятника съ такою надписью: «Et in Arcadia ego», (въ Луврѣ); прелестная любовная сцена изъ Боккаччія, (въ дворцѣ Колонна въ Римѣ); и преимущественно замѣчательная по простотѣ и величавому характеру своему композиція: Евдамидово завѣщаніе, (у графа Мольтке въ Копенгагенѣ.)—Нѣкоторыя картины его отличаются рѣдкою у этого мастера пріятною теплотою колорита. Къ таковымъ принадлежатъ преимущественно различныя изобр. вакханаліи, (отличный экземпляръ въ лонд. нац. галереѣ), и нѣсколько сценъ изъ повѣсти о Ринальдѣ и Армидѣ, (изъ освобожденнаго Іерусалима Тасса); въ числѣ ихъ одна изъ лучшихъ, сцена похищенія спящаго Ринальда, и перенесенія его въ волшебные Армидины сады; въ берл. музеѣ. Отличныя картины кромѣ того въ собраніяхъ герцога Девонширскаго въ Лондонѣ, графа Раднора въ Лонгфордъ-Кастлѣ и пр. — Большое напрестольное изобр. въ Ватиканѣ, мученичество с. Эразма, (у этого святаго вытягиваютъ внутренности воротомъ): картина въ которой мастерская выдержка стиля почти заглаживаетъ отвратительное дѣйствіе.

О значительныхъ трудахъ Пуссена по части пейзажной живописи будетъ говорено далѣе въ связи съ произведеніями другихъ великихъ французскихъ пейзажистовъ, Каспара Пуссена, Клода Лоррена и пр.

Кромѣ Пуссена, въ числѣ историческихъ живописцевъ Франціи надо упомянуть современниковъ его Жака Стелла и Филиппа де Шампѣнь (1602 — 1674), обнаруживающихъ въ своихъ произведеніяхъ нѣкоторую сродственность съ Пуссеновымъ стилемъ. Шампѣнь, родомъ изъ Брабанта, сверхъ того замѣчателенъ какъ отличный колористъ, а какъ портретный живописецъ занимаетъ важное мѣсто. Много картинъ его руки въ Луврѣ, въ томъ числѣ прекрасный портретъ Ришльё. — Къ названнымъ художникамъ можно причислить и Жака Бланшара, тоже хорошаго колориста, образовавшагося по венеціянскимъ образцамъ.

§ 308. Мы теперь разсмотримъ главнѣйшихъ мастеровъ выше-шихъ изъ школы Вуэ. О Валантенѣ, занимающемъ отдѣльное отъ прочихъ мѣсто, мы уже упомянули выше стр. 734

Важнѣйшимъ изъ учениковъ Вуэ былъ безспорно Лесташъ Le Sueur (1617—1655). Онъ однако образовался не столько по манерѣ учителя своего, а скорѣе по Рафаэлевымъ произведеніямъ находившимся во Франціи, и преимущественно по гравюрамъ съ картинъ этого мастера Марка-Антонія (Раймонди); въ Италіи же Сюеръ не былъ. Соотвѣтственно такому направленію, произведенія его дѣйствительно до нѣкоторой степени напоминаютъ возвышенную красоту Рафаэлевыхъ созданій, и фигуры его болѣе проникнуты внутреннею жизнью, такъ что, между живописцами того времени Le Sueur выдается своеобразною привлекательностью. По знаменитости замысла и опредѣленности стиля онъ уступаетъ Пуссену, и вообще изображенія его не отличаются энергическою жизнью, тѣмъ не менѣе онъ всегда будетъ считаться однимъ изъ привлекательнѣйшихъ художниковъ прежней французской школы, хотя и нѣсколько неумѣстнымъ должно считать данное ему почетное названіе «французскаго Рафаэля». Къ отличнѣйшимъ произведеніямъ его принадлежитъ большой рядъ картинъ изъ житія с. Бруноца, исполненныхъ имъ для малаго монастыря картезіанцевъ въ Парижѣ, и хранящихся теперь въ Луврѣ. Изъ этихъ картинъ въ особенности превосходны простыя сцены изъ монашеской жизни. (Въ берл. музеѣ есть прекрасное изобр. с. Бруноца съ своей кельи, тоже замѣчательное по глубоко-задушевному характеру). Въ мюнх. пинак. I. Христосъ съ Маріею, изъ бывшей галереи Феша. Изъ числа различныхъ другихъ произв. священнаго содержанія надо еще привесть картины которыя исполнены были имъ для отеля Ламбера въ Парижѣ, и въ настоящее время по большой части также хранятся въ Луврѣ, — музы, фигуры изъ древнихъ миѳовъ и пр. — Въ этихъ произведеніяхъ, несмотря на отдѣльныя достоинства, еще непріятнѣе дѣйствуетъ отсутствіе чувственной красоты. Впрочемъ, строгое направленіе Le Sueur не было вполнѣ оцѣнено по достоинству современниками его, и ему приходилось много терпѣть отъ вражды и зависти соперниковъ.

Третій ученикъ Вуэ былъ Пьерръ Миньяръ, прозванный Миньяромъ римскимъ (M. le Romain). Прекрасный и пріятный колоритъ, и соотвѣтственное этому пониманіе натуры, составляютъ характеристическія черты того направленія которое онъ выработалъ благодаря занятіямъ своимъ въ Италіи и въ особенности въ Венеціи. Между французскими портретистами Миньяръ занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ. Граціозная постановка свойственная портретамъ этого художника, по большой части не представляетъ ничего изысканнаго, а скорѣе по своей непринужденности соотвѣтствуетъ общему направленію того времени. Въ парижскомъ, берлинскомъ и другихъ музеяхъ есть отличные портреты его руки. Онъ менѣе важенъ по историческимъ своимъ картинамъ.

Шарль ле Брёнъ (1619 — 1690), тотъ изъ учениковъ Вуэ который наиболѣе имѣлъ вліянія на направленіе французской живописи и искусствомъ управлялъ съ такимъ же деспотизмомъ какъ король его Людовикъ XIV государствомъ. Художникъ одаренный большимъ талантомъ, богатымъ вообра-

женіемъ и самою бойкою техническою сноровкою, но не обладавшій тою внутреннею ясностью, ни тою сдержанностью, которыя кладутъ печать безсмертнаго духа на произведенія человѣческихъ рукъ. Лучшія стороны этого мастера можно изучить на большой Ябаховской семейной картинѣ въ берл. музеѣ, въ которой достоинства его стиля соединены съ наивностью и тонкою индивидуализаціею. Мастерская выдержанность въ цѣломъ, и умная постановка отдѣльныхъ фигуръ напоминаютъ даже ван'Дейка. Напротивъ, историческія его картины, которыми очень богата луврская галерея, скорѣе поучительны въ культурно-историческомъ отношеніи, но не доставляютъ вполнѣ художественнаго наслажденія. Ихъ можно назвать блестящими декораціями пышнаго, но внутренно пустого правительства, предписывавшаго законы всему образованному міру. Несмотря на обиліе фигуръ и колеровъ, въ картинахъ этихъ ощутителенъ недостатокъ какъ внутренняго чувства индивидуализаціи въ выработкѣ, такъ и художественной мѣрности и ясности. Знаменитѣйшими его работами въ этомъ родѣ считаются изображенія изъ жизни Александра великаго, въ парижск. музеѣ, и въ особенности сцена встрѣчи Александра съ Даріемъ въ шатрѣ послѣдняго, потомъ, различные побѣдоносные походы македонскаго царя. *) Съ ле Брёна и многочисленныхъ его учениковъ начинаются глубокое вырожденіе французской живописи и переходъ ея въ пустую, театральную манеру, которую можно считать окончательнымъ упадкомъ новѣйшаго искусства.—Замѣтимъ кстати, что именно въ это время, по другой отрасли искусства, по гравированію на мѣди, возникли самыя замѣчательныя произведенія, которыя отчасти и доселѣ не были превзойдены. Достаточно назвать Эделинка, Пантёлья, Древé и пр., людей которые на всегда останутся первоклассными мастерами. Но ходъ развитія гравированія на мѣди, какъ искусства подражательнаго, не безъусловно связано съ самобытнымъ живописнымъ творчествомъ.

§ 309. Довольно будетъ привесть вкратцѣ болѣе извѣстныхъ живописцевъ которые еще во время ле Брёна и въ слѣдующій за нимъ вѣкъ болѣе или менѣе явно держались тогоже манернаго направленія, и именами своими украшаютъ лѣтопись французской исторіи искусства. Къ числу ихъ во первыхъ принадлежитъ Себастіанъ Бурдонъ, подражавшій различнымъ прежнимъ мастерамъ, и извѣстный тоже какъ пейзажистъ (см. далѣе), и Ноэль Куапель. — Потомъ, около исхода XVII вѣка процвѣтали: Антоанъ Куапель (сынъ предъидущаго); братья Бонъ Буллонь и Луи де Буллонь; оба Франсуа де Троа (отецъ и сынъ); Николà де Ларжильеръ; Ремонъ ла Фажъ; Лоранъ де Лаиръ, Шарлъ де ла Фоссъ и пр. многочисленныя произведенія коихъ хранятся въ Луврѣ. Три живописца значительно превосходятъ поименованныхъ нами художниковъ замѣчательнымъ талантомъ своимъ и мѣрностью стиля Жанъ Жувенè (1644—1717), съ своимъ мастерски скомпонованнымъ и не лишоннымъ благородства изображеніемъ Снятія съ Креста, и многими другими картинами; Николà Коломбель, съ картиною своею, «Чуда св. Іакинѳа», обличающею очень

*) Вслѣдствіе небрежности существующей въ Луврѣ, картинъ этихъ въ настоящее время почти узнать нельзя.

рѣдкое въ то время благородство концепціи и большую художественную умѣлость; и наконецъ, Іасентъ Риго (1659—1743), замѣчательнѣйшій портретистъ своего времени, съ своимъ большимъ, полнымъ ума и эффектнымъ портретомъ Боссюэта; другіе портреты Риго часто расчитаны на театральный эффектъ, но отличаются вообще дѣльною постановкою и прекраснымъ выполненіемъ.—Наконецъ, около половины XVIII стол. процвѣтали: живописцы изъ рода Ванлоо, братья Жанъ Батистъ и Шарлъ Андре, и сыновья перваго: Луи Мишель, и Шарль Амедéй, первый, придворный живописецъ испанскаго короля, второй, прусскаго; Антуанъ Пенъ, тоже дѣльный портретистъ, предшественникъ Ш. А. Ванлоо въ Берлинѣ, гдѣ можно видѣть нѣсколько портретовъ его работы въ музеѣ; Піеръ Сюблейра, можетъ быть самый даровитый изъ французскихъ историческихъ живописцевъ того времени; главное произведеніе его: импер. Валенцій устрашаемый угрозами с. Василія вел., въ ц. С. М. дельи Анджели въ Римѣ, (картина удовлетворительная покрайней мѣрѣ по аксесуарамъ); Франсуа ле Моанъ и Франсуа Бушé (1704 по 1770 г.), прозванный «живописцемъ грацій», и которымъ искусство доведено было до совершеннаго чувственнаго разслабленія.

---

§ 310. Въ Англіи не ранѣе какъ въ XVIII столѣтіи начинаетъ обнаруживаться самостоятельная жизнь въ живописи *). Самъ король, Карлъ I, большой любитель искусства, по необходимости преимущественно обращался къ иностраннымъ живописцамъ; по заказамъ его работали и Рубенсъ и ван'-Дейкъ, къ которымъ можно еще прибавить отличнаго по части миніатюрныхъ портретовъ мастера, Бальтазара Жербьè, тоже уроженца Брабанта. Революція, послѣдствіемъ которой было разстройство богатыхъ королев. картинныхъ собраній, конечно и въ прочихъ отношеніяхъ тоже не могла имѣть благотворнаго вліянія на развитіе искусства. Церковная живопись стала невозможною, а съ мірскою не ладилъ пуританскій духъ, такъ что ни жанръ, ни пейзажъ не могли значительно развиться. Отдѣльные любители высшихъ родовъ искусства, либо выписывали иностранныхъ живописцевъ, либо собирали коллекціи, не рѣдко съ значительными расходами. До нѣкоторой степени процвѣтала только портретная живопись, но тоже благодаря содѣйствію иностранныхъ силъ.

Съ революціи, и преимущественно въ царствованіе Карла II, впервые выступаютъ замѣчательные англійскіе портретисты, обязанные образованіемъ своимъ главнымъ образомъ ван'Дейку и образцовымъ произведеніямъ этого мастера. Лучшимъ изъ нихъ былъ Вильямъ Добсонъ (1610—1647), достоинства его портретовъ въ вѣрности характеристики и рисунка и колоритѣ. Затѣмъ надо привесть Джорджа Джемсона, и позже, во второй уже половинѣ XVII стол. Ричарда Гибсона, Михаила Рейта и Самуила Купера, послѣдній былъ весьма уважаемъ за миніатюрные портреты. — Именитѣйшимъ однако является опять-таки иностранецъ: Петеръ Лели

*) О литературѣ см. стр. 650. Прим. — Kunstbl. 1846. стр. 63. (Kneller).

(собственно ван'дер'Фесъ, 1618—1680), родомъ изъ Зёста въ Вестфаліи, художникъ надѣленный особымъ талантомъ для изображенія женской красоты.—Исполненіе большихъ изображеній на потолкахъ Виндзорскаго замка поручено было Карломъ II неаполитанцу Антонію Верріо, который мж. пр. расписалъ нѣсколько покоевъ въ Борлейгаузѣ дико-манерными фресками.

Въ исходѣ XVII вѣка знаменитѣйшимъ портретистомъ своего времени считался Готтфридъ Кнеллеръ (родомъ изъ Любека, 1648 — 1723), его работами и доселѣ переполнены всѣ дворцы и загородные дома англійской знати. Нѣкоторыя изъ этихъ вещей отличаются естественною правдою, тщательною отдѣлкою и прекраснымъ, теплымъ колоритомъ; но значительнѣйшая часть ничто иное какъ безцвѣтныя, театральныя картины, сдѣланныя на показъ, и хотя не лишонныя мысли, но сплошь спѣшной и манерной отдѣлки. — Дѣльнѣе, но между тѣмъ менѣе извѣстны, портреты современника предъидущаго, и младшаго его годами англичанина Джонатана Ричардсона.

Въ первой половинѣ XVIII стол. наряду съ иностранцами выступаетъ тоже не малое число англійскихъ художниковъ, но всѣ они по большой части слѣдовали выродившейся манерѣ тогдашней французской живописи, деспотически управлявшей вкусомъ тогдашняго образованнаго міра. Именитѣйшій изъ нихъ Джемсъ Торнгиль (1676—1734), работы котораго разные надпрестольныя и потолочныя изображенія, мж. пр. въ Гриничскомъ госпиталѣ, но въ особенности одноцвѣтная, сѣрая роспись въ куполѣ ц. с. Павла въ Лондонѣ, представляющая сцены изъ житія ап. Павла.—Моложе его, отличный портретистъ Джозефъ Гейморъ.

§ 311. Значительно однакоже повліяли на своеобразное развитіе искусства въ Англіи произведенія тѣхъ художниковъ, которыхъ цвѣтущая пора совпадаетъ со второй половиною XVIII столѣтія. Между тѣмъ и они, надо замѣтить, составляли одиночное явленіе среди прочихъ отношеній жизни; ни въ народѣ, ни въ правительствѣ они не находили себѣ сочувствія, ихъ поддерживала единственно любовь къ искусству частныхъ людей. Церковь, доставлявшая въ былыя времена благороднѣйшую пищу развивавшемуся искусству, все еще продолжала относиться къ нему непріязненно. Когда въ 1773 г. нѣкоторые изъ именитѣйшихъ англійскихъ художниковъ вызвались безо всякаго для себя вознагражденія, расписать библейскими сценами голыя стѣны ц. с. Павла въ Лондонѣ, предложеніе ихъ было рѣшительно отвергнуто духовенствомъ подъ предсѣдательствомъ епископа Террика.—Въ виду такой ограниченности понятій достойно особеннаго признанія патріотическое предпріятіе частнаго лица, имѣвшее огромное вліяніе на развитіе искусства какъ въ самой Англіи, такъ и по-ту сторону канала. Мы разумѣемъ здѣсь Шекспировскую галерею, основанную ольдерманномъ Джономъ Бойделемъ, это обширный циклъ изображеній, почерпнутыхъ изъ твореній великаго драматическаго поэта новыхъ временъ, и живописнымъ выполненіемъ коихъ занимались первые художники. Хотя осуществилась приблизительно одна только треть первоначальнаго плана, и въ послѣдствіи картины къ сожалѣнію были разнесены, тѣмъ не менѣе въ высшей степени важно уже то, что удалось сдѣлать съ значительною затратою денегъ. Большое

изданіе гравюръ, исполненныхъ по названнымъ изображеніямъ и оконченное въ 1805 г., осталось потомству какъ свидѣтельство самыхъ благородныхъ стремленій [*]). Мы едвали ошибемся приписывая этому предпріятію значительное вліяніе на образованіе такъ называемаго романтическаго жанра, такъ знаменательно выступающаго всюду въ новѣйшемъ искусствѣ.

Послѣдовавшее за тѣмъ время тоже не принесло значительной пользы англійскому искусству, и оно единственно поддерживалось силами частныхъ людей, которые, составивъ изъ себя общества съ цѣлью поощренія художествъ, учреждали художественныя выставки для усиленія средствъ своихъ.

Основателемъ національной англійской школы живописи былъ Джошуа Рейнольдсъ (1723—1792). Онъ положилъ основаніе тому характеристическому въ англійской школѣ, глубокому и полносочному колориту, которымъ эта школа опередила всѣ школы новѣйшихъ временъ, и положительно — (хотя и посредственно)—повліяла тоже на новѣйшія произведенія искусства во Франціи и въ Германіи. Рейнольдсъ кромѣ того былъ и эклектикомъ, стремившимся соединить въ одно выдающіяся качества различныхъ великихъ живописцевъ. Тиціановы полутоны, игру цвѣтовъ Рубенса и Рембрандтову свѣтотѣнь онъ старался слить въ одну манеру. По способу наведенія красокъ онъ предпочиталъ Корреджіо, но въ исполненіи черезчуръ отдавался свободному способу отдѣлки, перешедшему потомъ отъ него ко многимъ англійскимъ художникамъ. —Рейнольдсъ великъ преимущественно въ области портретовъ. По тонкому чувству формъ и энергической кисти, его не превзошелъ ни одинъ изъ соотечественниковъ, и даже колоритъ его часто отличается необыкновенною свѣжестью. Такого рода картины можно видѣть во многихъ англійскихъ собраніяхъ, мж. пр. въ лонд. нац. галереѣ; (здѣсь въ особенности прекрасна голова мущины, извѣстнаго подъ названіемъ «опальнаго лорда»).—Рейнольдсъ менѣе знаменитъ по историческимъ своимъ картинамъ въ которыхъ особенно ощутительно отсутствіе знаменательной важности историческаго стиля. Для Шекспировской галереи онъ написалъ мж. пр. смерть кардинала Бьюфорта, изъ короля Генриха VI, (теперь въ Дуличъ-Колледжѣ близъ Лондона), изображеніе ужасной кончины злодѣя. Въ подобномъ же страшномъ видѣ представлена имъ голодная смерть графа Угодина и его сыновей въ пизанской башнѣ. За то очень мила, и прекрасно исполнена маленькая картина изъ комедіи, Сонъ въ лѣтнюю ночь, въ которой Покъ представленъ маленькимъ нагимъ мальчикомъ, сидящимъ на грибѣ и съ невыразимою радостью протягивающимъ ножки и ручки; (у гна. Рожерса въ Лондонѣ). —Многія изъ его картинъ уже поблекли вслѣдствіе того, что онъ постоянно искалъ новыхъ связывающихъ веществъ, а опыты эти не всегда ему удавались.

Въ числѣ историческихъ живописцевъ, современныхъ Рейнольдсу, или отчасти жившихъ послѣ него и принадлежащихъ тоже къ англійской школѣ XVIII столѣтія, надо упомянуть слѣдующихъ:

---

*) A collection of prints from pictures painted for the purpose of illustrating the dramatic works of Shakspeare etc. 1805. Два тома въ большой листъ, съ 30 гравюрами.

Джорджа Ромнея (1734—1802), соперника Рейнольдса и отличавшагося поверхностнымъ рисункомъ и неравномѣрнымъ колоритомъ. Одна изъ лучшихъ его композицій сцена изъ Бури въ Шекспировской галереѣ.

Бенджаминъ Вестъ (род. 1738 г. въ Спрингфильдѣ въ Пенсильваніи, ум. въ 1820 г. президентомъ лонд. акад. искусствъ). Въ противоположность Рейнольдсу, мастеръ этотъ отличается извѣстною строгостью и смѣлостью, какъ въ композиціи, такъ и въ рисункѣ человѣческаго тѣла съ которымъ основательно былъ знакомъ. Колоритъ его не такъ силенъ ни глубокъ какъ у Рейнольдса, и въ особенности не отличается прекрасною свѣтотѣнью этого мастера. Къ числу самыхъ величественныхъ произведеній его принадлежатъ: Моисей съ мѣднымъ змѣемъ, (у гна. Ильза въ Лондонѣ), и апостолъ Павелъ на островѣ Мальтѣ, стряхивающій съ руки своей гадину, (напрестольный образъ въ церкви госпиталя инвалидовъ въ Гриничѣ); потомъ нѣсколько баталическихъ картинъ въ Гровенорской галереѣ, изъ коихъ въ особенности замѣчательны «битва à la Hogue» и смерть генерала Вольфа. Въ другихъ, преимущественно позднѣйшихъ его работахъ, непріятное впечатлѣніе производятъ холодность замысла и колорита, и разсчитанная правильность постановки. Къ такого рода картинамъ относятся, Тайная Вечеря въ націон. галереѣ, Спаситель благословляющій дѣтей, въ лонд. академіи и пр.

Джемсъ Барри (1741—1806). При положительномъ талантѣ, колоритъ у этого художника еще непріятнѣе чѣмъ у Веста и рисунокъ неправильнѣе. Главное произведеніе его находится въ залѣ засѣданій въ акад. художествъ, это рядъ изъ шести большихъ картинъ символическаго содержанія, въ которыхъ изображены ходъ и плоды образованія.

Джонъ Опи (1761—1807), одинъ изъ значительнѣйшихъ художниковъ англійской школы. Энергическій колоритъ и бойкая кисть, хорошее распредѣленіе свѣта и тѣней, простота и величавость отдѣлки, и полная жизни и опредѣленности характеристика, вотъ главныя достоинства его картинъ. Къ числу извѣстнѣйшихъ изъ нихъ принадлежитъ изображеніе убійства Рицціо, (въ Гильголлѣ въ Лондонѣ); замѣчательное какъ по оживленности дѣйствія, такъ и по превосходной свѣтотѣни. Другія картины этого художника гравированы были для Шекспировской галереи.

Джемсъ Норткотъ, ученикъ Рейнольдса; отличается вообще довольно сильнымъ колоритомъ, не достигая однако прочихъ достоинствъ ни учителя своего ни Джона Опи.—Джонъ Гоппнеръ, былъ хорошимъ послѣдователемъ Рейнольдса по части портретной живописи.

Томасъ Стротгардъ, можетъ быть болѣе прочихъ англійскихъ историческихъ живописцевъ отличался достоинствомъ и благородствомъ стиля. Онъ слѣдовалъ въ раннюю пору натуралистической манерѣ Рубенса (въ особенности въ Шекспировской галереѣ.) а въ послѣдствіи обратился къ италіянцамъ. Его «Странствіе въ Кентербюри» обличаетъ особенное, остроумное вникапіе въ направленіе XV вѣка. Изображеніе «Боадицеи, королевы бриттовъ, возбуждающей народъ свой къ защитѣ отечества противъ римлянъ, по красотѣ рисунка и чистотѣ стиля близко подходитъ къ произведеніямъ Рафаэля. Обѣ картины извѣстны по гравюрамъ. Въ позднѣйшую пору онъ склонялся къ манерѣ Ватэ, и этимъ указалъ новѣйшимъ художникамъ на-

правленіе которое не могло способствовать къ возвышенію искусства; картинки въ англійскихъ альманахъ служатъ тому лучшимъ доказательствомъ.

Ричардъ Весталлъ, принадлежитъ къ исходу XVIII стол. Ранняя композиція его носятъ часто какой-то нѣжный, почти пріторно сантиментальный отпечатокъ, но при томъ отличаются свойственною англійскимъ картинамъ, особенною привлекательностью въ распредѣленіи свѣта и тѣней, производящею вмѣстѣ съ пріятнымъ колоритомъ весьма отрадное впечатлѣніе на глазъ. Позднѣйшіяже работы его зато натянуты и неестественны.

Въ числѣ различныхъ иноземныхъ художниковъ работавшихъ въ то время въ Англіи, болѣе другихъ пользовался извѣстностью Іоганнъ Генрихъ Фюсели, родомъ изъ Цюриха (1742—1825). Произведенія его обличаютъ замѣтную наклонность къ фантастическому; это страшныя порожденія возбужденнаго воображенія, сцены ужаса изъ старинныхъ народныхъ легендъ и сказокъ о привидѣніяхъ. Хотя изображенія эти не отличаются ни благородствомъ рисунка, ни пріятнымъ колоритомъ, тѣмъ не менѣе въ нихъ нельзя отрицать поэтической идеи. Направленію его отчасти послѣдовали другіе художники, и доселѣ еще оно замѣтно сказывается въ англійскомъ искусствѣ.

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

КАБИНЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ XVII-ГО И XVIII-ГО СТОЛѢТІЙ.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Жанровая живопись.

§ 312. Свободный и многосторонній натурализмъ, характеризующій искусство въ XVII вѣкѣ, довелъ до высокаго совершенства тѣ незапамятныя уже прежде отрасли живописи, которыя мы здѣсь соединяемъ подъ общимъ названіемъ кабинетной живописи. Лучшія того времени жанровыя картины, пейзажи, изображенія животныхъ и домашняго затишья, повидимому представляютъ собою все, до чего въ этомъ родѣ возможно было достигнуть. Стараніе вызвать особенное настроеніе въ зрителѣ, преобладавшее какъ мы видѣли, въ извѣстныя времена довольно непріятнымъ и одностороннимъ образомъ въ современной исторической живописи, могло съ полнымъ правомъ развернуться въ кабинетной живописи. Въ этомъ многостороннемъ художественномъ разцвѣтѣ есть нѣкоторое внѣшнее сходство съ всеобщимъ духомъ

изслѣдованія и знаній, который, отрѣшившись уже отъ прежнихъ связей своихъ съ Церковью, всюду прокладывалъ себѣ новые пути. Какъ искусство, такъ и наука глубоко изслѣдываютъ теперь человѣка и природу во всѣхъ ихъ проявленіяхъ.—Сначала мы разсмотримъ жанръ.

Жанровая живопись, (въ томъ значеніи какое обыкновенно придаютъ этому слову), обнимаетъ изображенія повседневной жизни въ ея будничномъ обиходѣ, въ противоположность изображеніямъ религіозныхъ, геройственныхъ и другихъ возвышенныхъ моментовъ, составляющимъ предметъ исторической живописи. Жанръ, по направленію своему преимущественно раздѣляется на два различные рода. Одинъ родъ обнимаетъ жизнь въ ея болѣе нѣжныхъ, интимныхъ отношеніяхъ, гдѣ царитъ законъ нравственнаго обычая и тихой привычливости; другой беретъ жизнь съ грубой и низкой ея стороны, въ моментахъ свободнаго порыва вольнаго, и подчасъ необузданнаго права. Поэтому послѣдній вообще обнимаетъ низшіе слои общества, а другой вообще образованный классъ. Послѣдній по большой части отличается грубою, бойкою, смѣлою отдѣлкою; другой тщательною, и въ отдѣльности даже чрезвычайно изящною, законченностью исполненія. Тотъ и другой родъ почти исключительно вращаются въ маленькомъ пространствѣ, такъ какъ только такимъ образомъ возможно удовлетворительно сосредоточить въ одно приглядное цѣлое всѣ мелкіе интересы повседневной жизни. По обоимъ этимъ родамъ встрѣчаются самыя прекрасныя и законченныя произведенія, возбуждающія своимъ разнообразіемъ вниманіе зрителя. Надо здѣсь однако замѣтить, что болѣе тонкій жанръ не рѣдко преступаетъ сферу задушевныхъ состояній жизни, которая призвана ему доставить внутреннюю пищу, и въ такихъ случаяхъ онъ обращается въ одно лишь тщательное воспроизведеніе внѣшнихъ лишенныхъ занимательности. Точно такъ и другой родъ жанровой живописи, слишкомъ часто съ любовью вдается въ изображеніе пошлыхъ и грубыхъ житейскихъ положеній, не осмысливая при томъ ихъ превратныя, нелѣпыя или смѣшныя стороны. Наконецъ, надо указать и на то, что собственно комическій элементъ, составляющій самый цвѣтъ этого жанроваго направленія, въ нидерландскомъ искусствѣ того времени только изрѣдка достигалъ до полнаго развитія, тогда какъ у нѣкоторыхъ изъ французскихъ художниковъ и у Гогарта онъ выдается съ явною преднамѣренностью. Въ замѣнъ, у нѣкоторыхъ художниковъ мы встрѣчаемъ наклонность къ фантастическому и причудливому, не достигающую, правда, то такого значительнаго развитія какъ у великихъ мастеровъ нѣмецкаго ускуства, но которая тѣмъ не менѣе съумѣла создать много отрадныхъ и своеобразныхъ произведеній.

§ 313. Самое многостороннее развитіе жанра мы находимъ у Нидерландцевъ; изъ нихъ брабантскіе художники знаменуютъ первую ступень, а голландцы полный развитіе жанровой живописи. Въ Брабантѣ, благодаря весьма распространившейся, преимущественно церковной, исторической живописи, жанръ всегда занималъ второстепенное мѣсто; напротивъ, въ строго протестантской и процвѣтавшей богатствомъ своимъ Голландіи, этотъ родъ живописи сталъ средоточіемъ всей художнической дѣятельности. Даже въ произведеніяхъ современныхъ голландскихъ историческихъ живописцевъ, какъ напр. у Рембрандта и его школы, глубокій и разительный эффектъ

главнымъ образомъ основанъ почти только на пріемахъ и художественныхъ началахъ, общихъ какъ этимъ художникамъ, такъ и жанровымъ живописцамъ. Картины ихъ по большой части въ сущности жанры, какіебы вирочемъ въ нихъ ни были изображены предметы, будь то библейскаго, или мірскаго содержанія. Причина такого явленія кроется настолько въ жанровомъ характерѣ отдѣлки въ частности, какъ главнымъ образомъ въ отсутствіи высшаго драматическаго развитія. И даже самыя блестящія исключенія, т. е. тѣ изъ произведеній Рембрандта, въ которыхъ этотъ мастеръ развернулъ всю изумительную силу характеристики своей, не суть историческія картины, въ принятомъ въ другихъ школахъ значеніи этого слова.

Мы уже указали на весьма ранніе начатки жанровой манеры въ нидерландскомъ искусствѣ при Іоаннѣ ванъ-Эйкъ и въ послѣдовавшія за нимъ времена. По большой части мы всегда встрѣчали церковныя изображенія въ коихъ изображаемое священное событіе скорѣе отступало на задній планъ, а фигуры, взятыя изъ среды повседневной жизни, сравнительно съ прочими фигурами занимали или болѣе видное мѣсто, или покрайней мѣрѣ отдѣливаемы были съ большимъ стараніемъ и искусствомъ. Позже, въ теченіе XVI вѣка, оба элемента, какъ мы видѣли, все болѣе отдѣляются одинъ отъ другого, и намъ попадаются картины уже вполнѣ посвящаемыя изображенію повседневной жизни. Съ начала, какъ будто намѣренно и въ противоположность изображеніямъ религіозныхъ моментовъ, берутся состоянія будничной жизни въ томъ грубомъ видѣ какъ они являются на свободѣ и въ необузданномъ разгулѣ, и жанры вообще отличаются отпечаткомъ тяжелаго и неуклюжаго комизма.

Первый выступаетъ съ самобытностью въ этомъ родѣ Петеръ Брёйгель старшій, для отличія отъ сына своего тоже имени прозванный мужицкимъ Брёйгелемъ, процвѣтавшій во второй половинѣ XVI стол. въ Антверпенѣ (ум. 1569). Нѣкоторыя изъ историческихъ картинъ этого художника грубовато-фантастическимъ характеромъ своимъ напоминаютъ древнюю голландскую школу (Іуки Лейденскаго). Содержаніе его картинъ по большой части сцены изъ мужицкаго быта, составляющія какъ-бы продолженіе къ попыткамъ въ подобномъже родѣ древнихъ голландцевъ. Большая картина въ берл. музеѣ, представляющая хороводную пляску развязнаго мужицкаго люда; дикая, разгульная сцена, въ цѣломъ какъ и въ живописномъ отношеніи безпорядочная композиція, не производящая никакого эффекта. Другія вещи, напр. драка мужиковъ, въ вѣнск. галереѣ; драка между странниками и нищими-калѣками, въ берл. музеѣ и пр. тоже пошлыя композиціи, хотя и не лишенныя разнообразныхъ и оживленныхъ мотивовъ.

Замѣчательнѣе упомянутаго сейчасъ художника, сынъ его Петеръ Брёйгель младшій, прозванный адскимъ Брёйгелемъ, и цвѣтущая пора котораго совпадаетъ уже съ началомъ XVII вѣка. Художникъ этотъ вращается въ своеобразномъ кругу изображеній; онъ въ особенности любитъ писать ночныя огненныя картины, въ которыхъ выказываетъ необыкновенную чистоту отдѣлки, и нерѣдко особенную способность къ величавой ландшафтной постановкѣ. Одна изъ отличнѣйшихъ его картинъ въ этомъ родѣ: Истребленіе Содома огнемъ, въ шлейсгеймской галереѣ. Но самые любимые его

предметы адскія сцены: Искушеніе с. Антонія, Эней въ аду и пр., изображенія въ которыхъ огненное царство оживлено диковинными, пестрыми, искрящимися фигурами, напоминающими причудливую манеру стариннаго мастера Іеронима Боша. Въ шлейсегеймской и дрезденск. гал. есть много картинъ въ этомъ родѣ *). Очень поэтическое произв. его руки находится въ Лихтенштейнской галереѣ въ Вѣнѣ; это богатая, грандіозная композиція, изображающая Торжество Смерти. Историческія фигуры въ этихъ картинахъ носятъ стиль маньеристовъ XVI вѣка. Иногда встрѣчаются тоже мужицкія и другія сцены изъ простонародной жизни, въ которыхъ отчасти также проглядываетъ наклонность къ бѣсовщинамъ; въ берл. музеѣ двѣ картины въ этомъ родѣ.

Подобныя чудовищности встрѣчаются тоже часто въ произведеніяхъ другого художника того времени, Давида Теніерса старшаго; во многихъ галереяхъ можно видѣть различныя изображенія его работы с. Антонія, представляющія бѣшеную возню самыхъ диковинныхъ птичьихъ скелетовъ и всяческой сволочи. Теніерсъ менѣе замѣчателенъ въ предметахъ требующихъ большаго спокойствія духа. Значительная по размѣрамъ картина въ ц. с. Павла въ Антверпенѣ, изображающая дѣла Милосердія, представляетъ одну безпорядочную кучу жадныго народа нищихъ и калѣкъ.

Наконецъ, сюдаже надо отнести еще третьяго художника того времени, Давида Винкебомса, занимающаго впрочемъ болѣе видное мѣсто въ ряду первыхъ пейзажистовъ. Обстановка въ его пейзажахъ часто обличаетъ самое простое и узкое пониманіе жизни. Въ берл. музеѣ есть жанровая картина его руки, представляющая сборище нищихъ и калѣкъ, толпящихся и толкающихъ другъ друга у воротъ монастыря, въ которыхъ производится раздача пищи. Дикія, страшно извращенныя фигуры, но написанныя живо и здраво, и не лишенныя извѣстнаго комизма.—О немногочисленныхъ но въ высшей степени мастерскихъ произведеніяхъ Рубенса по части жанровой живописи, мы уже вкратцѣ упомянули выше (стр. 698).

§ 314. Около половины XVII столѣтія жанръ принялъ болѣе опредѣленный, самобытный характеръ и раздѣлился на упомянутые выше два главные класса. Согласно такому раздѣленію мы разсмотримъ произведенія каждаго класса со включеніемъ въ тотъ и другой отдѣльныхъ и второстепенныхъ направленій. Сперва обратимся къ классу обнимающему преимущественно сцены изъ простой народной жизни, и обыкновенно называемыя, по употребительному у итальянцевъ имени—бамбоччіадами, т. е. именно изображеніями изъ обиходной жизни низшаго разряда (см. далѣе).

Въ главѣ живописцевъ «бамбоччіадъ», какъ самый знаменитый и наиболѣе извѣстный въ такого рода произведеніяхъ, стоитъ Давидъ Теньерсъ младшій (1610—1690), сынъ вышеупомянутаго живописца того же имени, въ послѣдствіи директоръ антверпенской картинной галереи, и вообще единственный въ числѣ брабантскихъ художниковъ, занимающій значитель-

*) По мнѣнію Вагена картины эти слѣдуетъ приписать не „адскому Брёйгелю", а брату его „бархатному Брёйгелю", вообще, въ области „адскихъ картинъ" многое требуетъ еще разъясненія. — ф. Бл.

ное мѣсто въ области жанра. Старшій Теньерсъ образовался въ школѣ Рубенса (?), а младшій тоже подъ руководствомъ этого мастера окончилъ свое образованіе, какъ видно по многимъ его произведеніямъ; мж. пр. по изобр. Св. Семейства въ Шлейссгеймской гал., посящему вполнѣ характеръ Рубенсовой школы. Картина эта впрочемъ не важна, да и вообще Теньерсъ младшій не стремился къ возвышенному и серьезному; кромѣ того есть еще въ той же галереѣ значительный рядъ маленькихъ картинъ, содержащихъ сцены изъ жизни Б. Матери и положительно крайне скудныхъ по выраженію *). Въ Вѣнской гал. есть нѣсколько очень тривіальныхъ изображеній священныхъ предметовъ его руки. Изображеніе. Семь дѣлъ милосердія, тамъже, другія подобнаго же рода, въ галереяхъ Эстергази въ Вѣнѣ, въ Луврѣ и у лорда Ашбуртона въ Лондонѣ, хотя не отличаются особенною замысловатостью композиціи но производятъ уже болѣе отрадное впечатлѣніе благодаря простому, здравому пониманію жизни, обусловливаемому впрочемъ уже содержаніемъ предмета. — Наиболѣе остроумная въ этомъ родѣ картина безспорно «притча о блудномъ сынѣ. Подъ открытымъ небомъ передъ трактиромъ сомнительнаго свойства, расположился красивый юноша съ своими дамами; оборванцы музыканты наигрываютъ и поютъ, между тѣмъ какъ полузакутанная старуха одной изъ прелестницъ что-то ворожитъ на-руку. Одинъ изъ трактирныхъ служителей поглядываетъ на нихъ сладострастно; трактирщикъ съ неувѣренною миною приноситъ новыя яства, дюжая служанка записываетъ мѣломъ на доскѣ счетъ. Это самая законченная изъ Теньерсовыхъ жанровыхъ картинъ болѣе изящнаго разряда.

Любимѣйшими и удачнѣйшими картинами этого мастера были сцены изъ мужицкаго быта. Онъ положительно не старается придать имъ идиллическій характеръ, напротивъ, скорѣе впадаетъ въ преувеличеніе и почти въ карикатурность, но притомъ часто выказываетъ здравый юморъ, и фигурамъ своимъ, въ самыхъ тривіальныхъ занятіяхъ, умѣетъ придать отпечатокъ необыкновенной серьезности и важности, что однако не всегда производитъ пріятные контрасты. Впрочемъ, этотъ юмористическій элементъ не вездѣ у него одинаково выдержанъ, такъ напр. во многихъ картинахъ, и преимущественно въ изображеніяхъ большихъ народныхъ празднествъ, подъчасъ бросаются въ глаза какаято холодность, и извѣстный преднамѣренный выборъ пошлыхъ положеній, вслѣдствіе чего цѣлое получаетъ отпечатокъ манерности и расчета на внѣшній эффектъ. Въ такого рода именно картинахъ художникъ преимущественно старается блеснуть техническимъ исполненіемъ, по возможности точнѣйшей передачею побочныхъ предметовъ, (старыхъ бочекъ, горшковъ, корзинъ и подобнаго скарба), смѣлой и бойкой отдѣлкою и сочной и прозрачной свѣтотѣнью и пр.

Поэтому, самыя замѣчательныя изъ Теньерсовыхъ картинъ именно тѣ, въ которыхъ онъ помѣстилъ немного фигуръ. Положительно къ отличнѣйшимъ въ этомъ родѣ вещамъ принадлежатъ маленькія его картинки, представляю-

*) Упомянутыя здѣсь картины Теньерса не вошли въ каталогъ мюнх. пинакотеки 1866 г. такъ что мюнхенск. галерея до настоящаго времени повидимому не получала вообще приращеній изъ Шлейссгеймской галереи.

щія какого либо мужика, сидящаго и покуривающаго спокойно коротенькую трубочку, или забавляющагося игрою на скрипкѣ, или съ кружкою пива около себя, и пр. Часто также въ высшей степени достойны похвалы изображенія кабаковъ, въ коихъ мужики играю въ кости, пьютъ и курятъ и убиваютъ время, и довольные такимъ житьемъ, ничего болѣе не требуютъ ни отъ свѣта, ни отъ жизни. Въ мюнх. пинак. есть нѣсколько хорошихъ картинъ въ этомъ родѣ; въ другихъ галереяхъ по большой части тоже можно встрѣтить одну какую либо или двѣ подобныхъ картинъ. Очень хорошія вещи въ англ. галереяхъ, напр. въ частномъ собраніи Георга IV въ Лондонѣ. Зато, какъ мы уже сказали, въ рѣдкихъ только случаяхъ одинаковымъ достоинствомъ отличаются изображенія болѣе оживленныхъ народныхъ сценъ, свадебныхъ пирушекъ, ярмарокъ и пр. нѣсколько весьма замѣчательныхъ образцовъ коихъ можно видѣть мж. пр. въ мюнх. пинак. и вѣнскомъ Бельведерѣ. — Въ другихъ опять картинахъ главное вниманіе художника посвящено изображенію разнообразнѣйшей пестроты утвари, и фигуры въ нихъ играютъ уже второстепенную роль. Сюда относятся: его военныя караульни (въ мюнх. пин., Лихтенштейнской гал., галереѣ Эстергази въ Вѣнѣ и пр.); его алхимическія лабораторіи (въ берл. музеѣ, Шлейсгеймской, Бриджевагерской галереяхъ, въ Гагѣ); его полная кухня (въ Гагѣ) и мн. др. Такія картины вообще не имѣютъ притязанія на глубокую поэзію, ни на комическій эффектъ, между тѣмъ, благодаря гармонической, и вмѣстѣ съ тѣмъ сильной отдѣлкѣ этихъ перемѣшанныхъ и разнородныхъ предметовъ, эти вещи часто производятъ отрадное впечатлѣніе на зрителя.

Потомъ и у Тенирса тоже иногда выступаетъ тотъ фантастическій элементъ, который выказывался у нѣкоторыхъ изъ упомянутыхъ нами сейчасъ художниковъ. *) Элементъ этотъ порою нѣсколько весьма забавныхъ картинъ съ чертями, заслуживающихъ впрочемъ особеннаго вниманія потому, что изображенныя въ нихъ фантастическія чудовища положительно всѣ до одного, носятъ такой же неуклюжій и глупый отпечатокъ, какимъ на другихъ картинахъ этого мастера отличается мужицкая сволочь, такъ что чудовища эти представляютъ какъ-бы пропію плоть собственныхъ своихъ бытіемъ. Такого рода картины встрѣчаются во многихъ мѣстахъ. Въ шлейсгеймской гал. изображеніе вѣдьмы совершающей повидимому какія то чары. Стоя на колѣнахъ противъ лампы она затягиваетъ шею маленькому чертенку похожему на рыбу; чудовища всякаго рода и самыхъ дикообразныхъ формъ, собравшіяся на зрѣлище, разсыпаются въ каррикатурно-комическомъ ужасѣ отъ могучихъ угрозъ колдуньи. У сэра Роберта Пила въ Лондонѣ хранится чрезвычайно эффектная картина, волшебникъ вызвавшій адскихъ духовъ и приходящій самъ отъ нихъ въ ужасъ. Много встрѣчается тоже различныхъ изображеній любимаго Тенирсомъ предмета «Искушенія с. Антонія»; лучшее находится въ берл. музеѣ. Бѣдный отшельникъ исполненный страха стоитъ на колѣняхъ передъ каменнымъ плоемъ, углы котораго выглядываются въ видѣ странныхъ, каррикатурныхъ, звѣроподобныхъ харь. Возлѣ него стоитъ демонъ въ образѣ брабантской прелестницы съ бокаломъ наполнен-

*) Тенирсова жена была племянница адскаго Брейгеля.

нымъ виномъ. Всяческая бѣсовская сволочь, то въ козлиной формѣ, то въ обезъяньей, или въ видѣ морской рыбы дергаетъ святого за одежду; другія чудовища вокругъ него поднимаютъ бѣшенную возню, горланятъ и т. д. одно изъ этихъ чудовищъ мж. пр. перебираетъ пальцами по кларнету вставленному имъ въ носовую пазуху собственнаго голаго черепа. На воздухѣ между тѣмъ происходятъ самыя сумасбродныя сцены. Два рыцаря верхомъ на рыбахъ ломаютъ копья; одинъ изъ нихъ представленъ птицею, на немъ вмѣсто латъ глиняный кувшинъ, а на головѣ вмѣсто шлема, подсвѣчникъ съ зажженою свѣчею. Длиннымъ шестомъ онъ прокалываетъ горло противнику своему, сухощавому чудовищу въ родѣ лягушки и рязводящему съ ужаснымъ крикомъ руками. Кругомъ летаютъ и ползаютъ различные гады. Въ этой картинѣ столько геніальнаго безумія, и остроумнаго сумасбродства, какого наврядъ ли еще гдѣ либо можно найти. Другой экземпляръ, едвали уступающій предъидущему въ мадр. музеѣ.—Въ нѣкоторыхъ картинахъ художникъ этотъ съ неменьшимъ успѣхомъ переноситъ юморъ свой на другіе предметы. Сюда относится преимущественно нѣсколько изображеній обезъянъ играющихъ на муз. инструментахъ, пирующихъ въ изящныхъ костюмахъ, или курящихъ и пьющихъ; въ мюнх. пинак.—Кромѣ того встрѣчаются тоже изобр. домашнихъ животныхъ, полныя пріятнаго, тихо-идиллическаго характера, напр. ландшафтъ съ коровами и овцами въ собраніи лорда Ашбуртона въ Лондонѣ. Потомъ, въ нѣкоторыхъ англ. галереяхъ отличные ландшафты, и особенно виды морскаго берега.

Въ заключеніе приведемъ здѣсь рядъ картинъ любопытныхъ въ другихъ отношеніяхъ. Въ нихъ изображена бывшая галерея эрцгерцога Леопольда Вильгельма австрійскаго, расположенная по отдѣльнымъ стѣнамъ, и съ разнообразною побочною обстановкою. Въ этихъ картинахъ на весьма маломъ пространствѣ воспроизведены самымъ замысловатымъ образомъ стили различныхъ мастеровъ. Въ вѣнск. и шлейссг. галереяхъ есть нѣсколько подобныхъ цикловъ, но отчасти въ другомъ порядкѣ. Теніерсъ вообще охотникъ былъ подражать манерѣ другихъ мастеровъ.

§ 315. Адріанъ ван Остаде (1610—1685), Нѣмецъ, родомъ изъ Любека, но по образованію своему и художественной дѣятельности принадлежавшій Голландіи; второй въ ряду художниковъ по части «бамбоччіадъ». Онъ также вращается почти исключительно въ сферѣ мужицкаго быта, но разнится отъ Теньерса способомъ пониманія. Отличаясь болѣе простымъ и не столь комическимъ взглядомъ на состоянія незатѣйливаго обиходнаго быта, тѣмъ не менѣе онъ по большой части съумѣлъ хорошо передать выраженіе спокойнаго довольства и беззаботнаго досуга. Затò онъ рѣдко удовлетворительно передаетъ веселый юморъ и оживленное дѣйствіе, и потому въ изображеніяхъ подобнаго рода часто проглядываетъ нѣкоторая принужденность. Техника его тоже не отличается свойственною Теньерсовой кисти бойкостью; но исполненіе тщательнѣе, краски наведены гуще и сочнѣе, общій тонъ теплѣе, свѣтотѣнь выработана до тонкости. Любимѣйшія и наиболѣе удовлетворительныя картины Остаде представляютъ сцены изъ мужицкаго быта, въ особенности сельскіе кабаки, въ которыхъ, или пососѣдству, подъ ветхою бесѣдкою собрался въ кружокъ народъ забавляясь пѣніемъ и игрою на скрипкѣ.

Чаще всего встрѣчаются такія или подобныя сцены. Въ числѣ прочихъ картинъ этого мастера надо въ особенности привесть какъ мастерское произведеніе, (и въ то же время какъ любимый и нѣсколько разъ повторенный имъ предметъ), его «дѣтскую школу», въ Луврѣ. Здѣсь превосходно и самымъ забавнымъ образомъ представлены глуповатые и неукліожіе пріемы и возня дѣтей. Остаде, какъ мы сказали, только изрѣдка выходилъ изъ этого обиходнаго круга жизни; какъ примѣръ такого исключенія приведемъ портретъ собственной его семьи, въ которомъ всѣ члены ея очень комически чинно стоятъ и сидятъ другъ возлѣ друга; тоже въ Луврѣ.—Кромѣ того еще нѣсколько картинъ въ Луврѣ, въ Брилжеватерской галереѣ и въ другихъ мѣстахъ. — Исаакъ ванъ Остаде братъ предъидущаго, тоже весьма замѣчательный мастеръ. Сюжеты его по преимуществу деревенскія сцены, оживленныя сборища передъ трактирами и т. под.; въ нихъ превосходно написаны животныя, и въ особенности лошади. Свѣтотѣнь у этого мастера не такъ тонка, и колоритъ тѣла менѣе красноватъ, чѣмъ въ картинахъ брата его. Напрасно ему обыкновенно приписываются нѣкоторыя картины писанныя въ манерѣ брата его но не обличающія достоинствъ послѣдняго. Подлинныя работы его руки находятся въ Голландіи, въ Луврѣ, въ англійскихъ галереяхъ и пр.

Адріанъ Броуэръ (1608—1640), тоже значительный художникъ по этой части. Біографы голландскихъ художниковъ съ сильнымъ негодованіемъ отзываются о безнравственномъ и безпутномъ образѣ жизни этого мастера, проводившаго все свое время въ грязныхъ кабакахъ, отъ чего будто бы онъ и умеръ преждевременною смертью. Положимъ что все это правда; тѣмъ не менѣе картины его, при всей пошлости своей, проникнуты такою наивностью замысла, такимъ забавнымъ комизмомъ и неизсякаемою веселостью, какихъ мы почти ни у кого другого же невстрѣчаемъ. Техника его отличается извѣстною размашистою бойкостью (почти въ томъ родѣ какъ у Тенирса, но болѣе сухою въ колерахъ), и вполнѣ соотвѣтствующею способу пониманія этого мастера; но даже самыя небрежныя картины его, отнюдь не должно считать худшими въ этомъ родѣ произведеніями. Обыкновенные предметы Броуэра, всевозможныя сцены изъ трактирнаго быта, общества пьющихъ, курящихъ либо играющихъ въ карты, драки, солдатскія сцены, хирургическія операціи и пр. во всемъ онъ остается вѣренъ задачи своей. Никогда этотъ художникъ не уклоняется въ Тенирсову манерность, никогда не впадаетъ въ свойственное Остаде холодно-тривіальное пониманія. Картины его часто выходятъ карикатурно, но опятьтаки въ нихъ нѣтъ ничего изысканнаго; карикатура у него есть только высшая степень веселости, возбужденнаго состоянія или физическаго страданія почтъ руками сельскаго брадобрѣя и пр. Здѣсь, мы видимъ мужика, закуривающаго трубку свою съ выраженіемъ въ высшей степени забавнаго раздумья на лицѣ;—тамъ, пѣвуна, безъ устали оглашающаго кабацкій чадъ нескончаемою пѣснью;—тамъ опять другого съ самымъ комическимъ выраженіемъ подавляющаго чувство боли въ то время какъ врачъ съ руки его снимаетъ пластырь и т. д. Отечество художника не богато произведеніями его руки, ни Франція тоже ни Англія; за то они не рѣдки въ нѣмецкихъ галереяхъ, и особенно ими обилуетъ мюнхенская.— Спутникомъ Броуэра при разгульныхъ его похожденіяхъ называютъ какого

то хлѣбшика, Іосифа Кресбеке, котораго онъ будтобы обучалъ живописи. Картины приписываемыя Кресбеке въ шлейсег. галереѣ, схожи съ Броуэровыми, но менѣе остроумны. Въ Бельведерской и Лихтенштейск. галереяхъ можно видѣть картины носящія имя Кресбеке и представляющія сцены изъ высшей сферы, отдѣланныя на манеръ Рембрандтовой школы.

Такъ какъ способъ изображенія упомянутыхъ нами троихъ художниковъ возбуждалъ большое сочувствіе у современниковъ, многіе другіе живописцы стали учиться у нихъ и имъ подражать. Въ общемъ однако они не произвели особенно отрадныхъ вещей, такъ какъ никто изъ нихъ не былъ надѣленъ такимъ живымъ юморомъ какъ извѣстные мастера. Довольно привесть имена лучшихъ изъ числа этихъ живописцевъ: Геррицъ ванъ Гаринъ; Гиллисъ ванъ Тильбургъ; и нерѣдко дидактическій, но вѣрный природѣ Гендрикъ Мартенсъ, прозв. Зоргъ; всѣ послѣдователи Теньерса; потомъ учениковъ и подражателей Остаде: Эгбертъ ванъ дер Пуль (процвѣталъ около 1647 г.); Виллемъ Кальфъ (ум. 1694); Корн. Дюсартъ (едвали уступающій мастеру по огню колеровъ; замѣчательная картина его руки въ Дуличъ-Колледжѣ близъ Лондона); Р. Бракенбургъ, и пр. — потомъ, Д. Рейкартъ; А. Діпрамъ; І. Дроголотъ; І. Моленаръ и пр. Отличнѣйшій въ числѣ ихъ безспорно Корнелій Бега, картины котораго отличаются мягкою, шелковистою отдѣлкою, (подходящею по характеру своему къ второму разряду жанровъ); впрочемъ, такая отдѣлка не идетъ къ пошлымъ сценамъ изъ мужицкаго быта которыя онъ большею частью охотникъ былъ писать, и имъ придаетъ какой то чопорный и неестественный видъ. (Много вещей въ берл. музеѣ). Квиринъ ванъ Брекеленкамнъ, обыкновенно представлялъ сцены изъ простаго, тихаго быта низшихъ классовъ; онѣ отличаются дѣльнымъ и незатѣйливо-пріятнымъ исполненіемъ.

§ 316. Отъ упомянутыхъ нами живописцевъ по части бамбоччіадъ отличается своеобразностью своею Янъ Стэнъ, веселый трактирщикъ Лейденскій (1636—1689). Писавшіе объ искусствѣ историки весьма дурно отзываются какъ объ этомъ художникѣ, такъ и о Адріанѣ Броуэрѣ. Его, какъ говорятъ, тоже погубила разгульная жизнь, и положительно вѣрно, что онъ открылъ питейное заведеніе скорѣе потому, что любилъ трактирное житье но не изъ особенныхъ корыстныхъ видовъ: онъ самъ больше пропивалъ, чѣмъ покупателя его, и какъ говорятъ, ему часто приходилось расплачиваться собственными картинами за долги у виноторговцевъ. Между тѣмъ картины его также проникнуты свободнымъ, радостнымъ взглядомъ и беззаботною пронією, вся повседневная жизнь, какъ высшихъ, такъ и низшихъ слоевъ общества, представлена въ нихъ какъ смѣшной маскерадъ, какъ веселая, безтолковая суета. Янъ Стэнъ такимъ образомъ вполнѣ сознательно владѣетъ тѣмъ элементомъ изъ котораго черпаетъ себѣ пищу, и потому, отдѣлка у него тоже существенно рознится отъ манеры вышеприведенныхъ художниковъ. Правда, предметы какъ и у нихъ, такъ и у него, часто одинаковы, — веселыя пирушки, мужицкія сцены и т. п., но если тѣ брали только общія, отчасти спокойныя, отчасти оживленныя состоянія, зато этотъ мастеръ почти исключительно ставитъ на видъ зрителю болѣе или менѣе выдержанное дѣйствіе, соотношеніе и связь изображаемыхъ лицъ между собою, а въ нихъ

опять-таки выказываетъ умную и весьма разнообразную характеристику, свидѣтельствующую о глубоко проницательномъ дарѣ наблюденія. Стэнъ почти единственный изъ нидерландскихъ художниковъ, у котораго комическій элементъ развитъ съ такимъ остроуміемъ. Техника его, соотвѣтствуя способу изображенія его, отличается тщательною законченностью, и относительно болѣе тонкихъ отдѣльностей такою же опредѣленностью и твердостью, какъ и легкостью и свободою.

Значительнѣйшее число его картинъ находится въ галереяхъ въ Гагѣ и Амстердамѣ. Въ первой мж. пр. хранится одно изъ отличнѣйшихъ его произведеній, извѣстное подъ страннымъ названіемъ «Изображенія человѣческой жизни». *) Представленъ обширный залъ въ которомъ собралось множество людей, старыхъ и молодыхъ. Веселыми группами они сидятъ у разныхъ столовъ, иные ѣдятъ устрицы, другіе пьютъ, смѣются или болтаютъ. Вино располагаетъ къ обязательности. Здѣсь, старикъ съ сѣдою головою и беззубый, но еще бодрый, и съ покраснѣвшимъ отъ обѣда лицемъ, сидитъ возлѣ дюжей красавицы среднихъ лѣтъ, придвинувшись къ ней по возможности ближе, убѣдительно и съ сверкающими глазами онъ что-то шепчетъ ей на ухо; повидимому онъ дѣлаетъ ей предложеніе вступить съ нимъ въ бракъ. Очень спокойно, закинувъ не много назадъ голову, безъ досады но съ сильною примѣсью лукавства, она выслушиваетъ его улыбаясь, и вѣроятно выкладываетъ въ умѣ своемъ всѣ экономическія выгоды какія ей можетъ доставить подобный союзъ. Недалеко отъ нихъ сидитъ самъ Янъ Стэнъ, въ томъ видѣ какъ часто изображалъ себя на картинахъ, съ полуосушеннымъ бокаломъ въ рукѣ онъ наблюдаетъ за нѣжною четою и заливается самымъ веселымъ смѣхомъ, приводящимъ все тучное туловище его въ такое сотрясеніе, что онъ не въ силахъ осушить до дна бокалъ.—Другая превосходная картина, сродственная предъидущей по содержанію находится въ Лондонѣ въ галереѣ герцога Веллингтона. **) Здѣсь тоже играетъ важную роль вино. Какой то молодчикъ съ шутками и стаканомъ вина примазывается къ хозяйской дочкѣ дозволяющей ему нѣкоторыя вольности; мать ея взбремнула, дѣти пользуются этимъ случаемъ чтобы полакомиться: служанка у окна разговариваетъ со слугою изъ сосѣдняго дома, а обезьяна, сидя на стѣнныхъ часахъ, притягиваетъ къ себѣ гири, какъ будто разумное существо, понимающее что въ такихъ моментахъ человѣку нѣтъ надобности знать время. — Другая картина у г. Бекфорда въ Гагѣ не такъ уже плоха. Здѣсь художникъ съ женою своею отъ излишняго употребленія вина сами заснули у стола, дѣти вытаскиваютъ у матери деньги изъ кармана; маленькое дитя бьетъ стаканъ; слуга суетъ возлюбленной своей деньги въ руку; въ это время собака тащитъ паштетъ, кошка разбиваетъ фарфоровый сосудъ, обезьяна рветъ какія то грамоты и книги, и на вертелѣ сгараетъ гусь. — Отличная картина подобной же композиціи находится въ вѣнск. галереѣ. — Другая, въ той же галереѣ, представляетъ сказочную вечерницу. Женихъ, сухощавый, не молодой уже парень, надъ головою котораго кто-то изъ гостей показываетъ

*) Schnaase, niederl. Briefe. стр. 83.

**) Passavant. Kunstreise. стр. 76 и Waagen. England II. стр. 110 и сл. и въ пр. м

рога, собирается увести изъ зала невѣсту противящуюся изъ дѣвичьей застѣнчивости; гости поднялись и изъявляютъ радость свою шумя стаканами, скрипками, сковородами и стуйками; и здѣсь опять въ сторонѣ сидитъ пожилая чета влюбленныхъ и пр. — Картина дивной ясности тона, и полна забавнаго юмора, она пріобрѣтена была (до 1861 г.) антверпенскимъ музеемъ. Пьяница, заснувшій на ступеняхъ маленькой лѣстницы, ведущей изъ кабака въ какойто чуланъ; другой, постарьше его, повидимому напрасно напрягаетъ отуманенныя виномъ чувства свои, чтобы подслушать разговоръ красивой молодой жены своей съ изящнымъ кавалеромъ. *) — Другія отличныя кабацкія сцены и пр. хранятся мж. пр. у лорда Ашбуртона въ Лондонѣ (кабакъ, игра въ кегли); въ частномъ собраніи Георга IV; нѣсколько вещей у г. Гопа въ Лондонѣ (мж. пр. такъ называемый Кутила, характерная картина самаго задорнаго и веселаго нрава). Несравненно суше по отдѣлкѣ, сравнительно съ другими его картинами, картина въ берл. музеѣ, изображающая посѣтителей въ саду при трактирѣ, въ числѣ коихъ, какъ полагаютъ, мастеръ помѣстилъ и себя съ селедкою.

Въ мюнх. пинакотекѣ можно видѣть его работы отличный образчикъ настоящей мужицкой сцены. Фантастической наружности бродяга обыгралъ и надулъ двухъ мужиковъ, одинъ изъ нихъ въ ярости бросается на обманщика размахивая метлою, другой, на костыляхъ кричитъ и грозитъ, хозяйка зоветъ на помощь, бродяга язьительно насмѣхаясь и уклоняясь отъ ударовъ обнажаетъ шпагу; кругомъ опрокинутые столы и стулья. Цѣлое исполнено живости и выраженіе внезапности дѣйствія передано чрезвычайно удачно.— Изображенія «альхимическихъ лабораторій», столь любимыя прежними мастерами по отношенію къ пестрому безпорядку разбросанныхъ въ этихъ лабораторіяхъ предметовъ, отличаются у Стэна особенною поэтичностью замысла. Прекрасная картина въ этомъ родѣ хранится въ галереѣ Манфрини въ Венеціи: «Нужда въ семьѣ альхимика». Посерединѣ сидитъ жена рядомъ съ ней плачущій мальчикъ съ пустою чашечкою и ложкою; въ люлькѣ кричащій ребенокъ; другія малютки обшариваютъ комнату ища пищи но ничего не находятъ и тоже кричатъ: собака на первомъ планѣ облизываетъ опрокинутый горшокъ. Возлѣ жены стоитъ супругъ ея, превосходно написанная фигура съ трясущимися ногами, въ халатѣ величаваго стиля драпировки, на головѣ его шапка и колпакъ, заухомъ перо; изъ толстой книги онъ объясняетъ женѣ что уже близка та минута когда кончится нужда ихъ, и онъ откроетъ золото или камень мудрецовъ; безъутѣшная жена отворачивается отъ него. Вокругъ ихъ множество предметовъ; на заднемъ планѣ очагъ около котораго заняты лаборанты. Въ лицѣ этого альхимика съ семьею, художникъ изобразилъ себя и свое семейство, представивъ вѣроятно такимъ образомъ съ комической стороны какую либо собственную домашнюю невзгоду.

*) Въ той же галереѣ. Плѣненіе Самсона, картина любопытная какъ единственная, можетъ быть, попытка этого мастера въ болѣе серьозномъ родѣ. По свѣтотѣни и колерамъ это произв. почти напоминаетъ Рембрандтову школу, и хотя въ общемъ оно не лишено нѣкоторой пріятности, но производитъ непріятное впечатлѣніе пошлымъ выраженіемъ. Далида представлена получающею цѣну за измѣну свою изъ рукъ нѣсколькихъ сладострастно смотрящихъ на нее стариковъ Филистимлянъ. -Ф. Бл.

Иногда изображенія Яна Стэна переходятъ въ сферу высшихъ сословій. Въ такого рода картинахъ любимѣйшій сюжетъ его обыкновенно врачъ, навѣщающій больную даму, предметъ, который преимущественно выбирали мастера по части болѣе тонкаго жанра. Но и здѣсь онъ находитъ случай развернуть свой комизмъ, превосходно обрисовывая ученое педантство, высокомѣріе и тупоуміе врачей своего времени. Въ гаагскомъ музеѣ есть нѣсколько картинъ въ этомъ родѣ; одна особенно интересная картина находится въ мюнх. пинакотекѣ: врачъ, веселый чудакъ, съ низкимъ и неловкимъ поклономъ щупаетъ у больной дамы пульсъ. Она держитъ въ рукахъ листъ бумаги на которомъ написаны любовные стихи. На выступѣ надъ дверью стоитъ алебастровая статуэтка амура прицѣливающагося прямо въ нее. За дверью видна улица и молодой человѣкъ въ плащѣ показывающій служанкѣ монету. Надо полагать, что этому господину лучше чѣмъ неловкому доктору удастся вылечить болѣзнь дамы.—Предметъ этотъ нѣсколько представленъ въ другой картинѣ, у лорда Веллингтона; здѣсь больная великосвѣтская барышня и при ней находится мать.—Другія картины изъ высшаго сословія рѣдки; въ частномъ собраніи Георга IV есть картина изящно одѣтой дѣвушки, сидящей на кровати и надѣвающей чулки, возлѣ нея собачка-болонка и столъ съ различными вещами. У сэра Роберта Пиля, очень мягко написанное, и отличающееся мастерски выдержанною свѣтотѣнью изображеніе молодой дамы сидящей съ учителемъ своимъ у клавикордахъ.

Наконецъ надо упомянуть еще одного живописца по части бамбоччіадъ, отличавшагося тоже своеобразнымъ способомъ изображенія, Петра ванъ Лаара (1613—1674). Онъ жилъ продолжительное время въ Италіи и писалъ сцены изъ тамошней народной жизни, избирая тоже предпочтительно низкіе и пошлые предметы: дикія сборища нищихъ, разбойничьи сцены, монастырскіе дворы съ странными фигурами монаховъ, играющую и пляшущую сволочь и т. п. Отдѣлка его отличается эффектностью на манеръ италіанскихъ натуралистовъ, изъ которыхъ многіе ему даже подражали (мж. пр. и Микельанджело Черквоцци). Въ вѣнскихъ галереяхъ, въ дуссб. публ. галереѣ, во флорент. Уффиціяхъ а также въ другихъ мѣстахъ встрѣчаются картины его работы. За уродливое тѣлосложеніе онъ прозванъ былъ италіянцами Бамбоччіо, и поэтому будтобы впервые картины его, и сродственныя имъ по содержанію прозваны были бамбоччіадами.—Но отдѣлкѣ съ картинами его сходствуютъ работы современника его Андрея Бота, жившаго долгое время въ Италіи. Между тѣмъ самостоятельныя произведенія этого мастера рѣдки, такъ какъ вообще онъ работалъ сообща съ братомъ своимъ, пейзажистомъ Іоанномъ Ботъ (см. далѣе), и въ картинахъ послѣдняго исполнялъ фигуры.

§ 317. Къ живописцамъ по части бамбоччіадъ примыкаетъ рядъ художниковъ изображавшихъ преимущественно сцены изъ солдатской жизни, военныя караульни, лагерныя сцены и битвы. Въ числѣ ихъ Жанъ де Дюкъ (1636—71) бывшій нѣкоторое время офицеромъ, отличался изображеніями солдатской жизни въ караульняхъ и кабакахъ. Въ мюнх. гал. есть мж. пр. двѣ хорошія картины въ этомъ родѣ, изъ нихъ довольно забавна та, въ которой женщина прикрѣпляетъ шпору къ сапогу испанскому солдату.—

Встрѣчаются тоже подобнаго рода картины работы (Wallameteca Стевенса (1604—80), художника болѣе извѣстнаго собственно по баталическимъ сценамъ. Въ берл. музеѣ есть мж. пр. его работы изобр. схватки кавалеристовъ съ пѣхотинцами, превосходно дѣйствующими противъ первыхъ длинными копьями своими; начальникъ кавалерійскаго отряда громкимъ голосомъ даетъ приказъ отступать.—Къ баталическимъ живописцамъ принадлежали потомъ еще: А. Верхухтингъ (процвѣтавшій около половины того вѣка); Филиппъ Вувермансъ (объ немъ рѣчь впереди); Н. ванъ Блумонъ (прозв. Стандартъ, 1649—1719); А. Ф. ванъ дер. Мейленъ (1634—1690), состоявшій на службѣ у Людовика XIV французскаго, и сопровождавшій этого короля въ походахъ и написавшій отдѣльные эпизоды войны, цѣлый рядъ коихъ доселѣ находится въ Лувре; І. ванъ Хуттенбургъ (1646—1733), изобразившій военные подвиги принца Евгенія по заказу послѣдняго и пр.; всѣ эти художники хорошо умѣли передать извѣстный моментъ, но не всегда отличались поэтическою его отдѣлкою.—Нѣсколько позже поименованныхъ сейчасъ художниковъ процвѣталъ Георгъ Филиппъ Ругендасъ, родомъ изъ Аугсбурга (1666—1742), многочисленныя картины его (въ Брауншв. Берлинѣ, Вѣнѣ) изображаютъ преимущественно различныя случаи изъ военной жизни, боевыя сцены, походы и пр. Но силѣ и огню оживленныхъ моментовъ, по умному взгляду, по строгой и часто даже величавой постановкѣ и выдержанности, Ругендасъ занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ въ ряду извѣстныхъ по этой части мастеровъ. Кстати приведемъ и ученика его Августа Кверфурта (род. 1696 г. въ Вольфенбюттелѣ, ум. 1761 г. въ Вѣнѣ).

§ 318. Благороднѣйшимъ въ числѣ мастеровъ по части тонкаго жанра былъ Герардъ Теребургъ (1608 — 1681). Изображеніе жизни и обычаевъ высшаго общества, знаніе мѣры и сдержанность въ положеніяхъ и движеніяхъ, самая граціозная передача богатыхъ тканей одежъ, все это составляетъ общій характеръ какъ его картинъ, такъ и картинъ многихъ изъ упомянаемыхъ далѣе художниковъ. Но онъ отличается отъ большинства ихъ не только простотою, цашностью и вмѣстѣ съ тѣмъ изящностью постановки, но преимущественно именно тѣми началами, благодаря коимъ Янъ Стэнъ между художниками по части бамбоччіадъ пріобрѣлъ такое видное мѣсто. Его тоже занимаютъ не столько общія состоянія, сколько именно особенныя дѣйствія и положенія, и тонкая характеристическая индивидуализація. Такимъ образомъ въ картинахъ Теребурга между изображаемыми лицами обыкновенно можно найти болѣе или менѣе явную связь взаимныхъ отношеній и разрѣшеніе коихъ въ томъ, либо другомъ смыслѣ, художникомъ предоставляется размышленію зрителя. Привлекательно—гармоническій тонъ цѣлаго, всегда производитъ ясное и отрадное впечатлѣніе.

Картины этого мастера встрѣчаются не очень часто; приведемъ нѣкоторыя изъ самыхъ интереснѣйшихъ. На одной картинѣ въ гагекомъ музеѣ *) представленъ офицеръ сидящій въ полной формепной одежѣ, и возлѣ него

*) Schnaase niederl. Briefe. стр. 88.

стоя на колѣняхъ и прильнувъ къ ногамъ его, жена или возлюбленная. Трубачъ въ красивомъ нарядѣ, только-что принесшій письмо, стоитъ передъ нимъ въ ожиданіи приказанія. Озабоченный, внимательный видъ жены и спокойная мужественная поза офицера, живо переносятъ зрителя въ эту сцену, и воображеніе его съ любопытствомъ старается угадать по чертамъ вѣрнаго службѣ своей воина, такоели теплое чувство таится въ его сердцѣ, какое выказываетъ дама, или онъ ожидаетъ какихъ либо новыхъ связей во время предстоящихъ походовъ.—Въ мюнх. гал. есть картина представляющая подобнаго трубача, подающаго письмо богато одѣтой и по видимому вдовствующей дамѣ. Она колеблется принять письмо, изъ-подъ бархатной шубки видны сложенныя крестъ-на-крестъ руки ея; возлѣ нея стоитъ служанка въ черномъ флеровомъ чепцѣ, она ставитъ на столъ богатое, роскошное блюдо и полная ожиданія смотритъ на свою госпожу. Вопросъ теперь въ томъ, какія вѣсти содержитъ роковое письмо, и будетъ ли дама упорствовать въ своемъ сопротивленіи. — Въ одной картинѣ парижскаго музея представленъ статный воинъ въ латахъ и высокихъ кавалерійскихъ сапогахъ, сидящій возлѣ молодой дамы за завтракомъ. Онъ предлагаетъ ей довольно безцеремонно горсть золотыхъ монетъ; дама только что готовилась изъ краснаго кувшина налить вина въ бокалъ храброму рыцарю но остановилась въ раздумьи и смотритъ въ даль, не зная, согласиться ли ей на соблазнительное предложеніе.—Одна изъ предшествѣнныхъ композицій Тербурга находится въ двухъ отличныхъ экземплярахъ въ берлинскомъ и амстерд. музеяхъ; сюжетъ извѣстенъ мж. пр. по роману Гёте «родство по выбору,» (въ которомъ этотъ предметъ воспроизводится въ живой картинѣ). «Положивъ ногу на ногу сидитъ рыцарь, почтенный отецъ семейства и какъ будто усовѣщиваетъ стоящую передъ нимъ дочь, прекрасная фигура которой, въ бѣломъ атласномъ платьѣ съ широкими складками, хотя и видна только съ тылу, по повидимому свидѣтельствуетъ о внутреннемъ смиреніи. По лицу и выраженію отца впрочемъ видно, что улика не строга и не уничижительна, а относительно матери, замѣтно какъ будто старанье скрыть нѣкоторое смущеніе; она смотритъ въ свой бокалъ вина собираясь его осушить.» Здѣсь тоже возбуждается любопытство узнать тайну разговора и послѣдствія его. Амстердамская картина нѣсколько шире берлинской, и въ послѣдней прибавлена собака, отсутствіе которой на амстердамскомъ экземплярѣ нисколько не вредитъ композиціи, исполненіе одинаково превосходно въ той и другой картинѣ, но амстердамская нѣсколько повреждена.—Кромѣ изображеній въ родѣ описанныхъ нами сейчасъ, есть тоже нѣсколько такихъ, въ которыхъ Тербургъ беретъ болѣе общія состоянія великосвѣтской жизни, но и въ нихъ онъ выказываетъ такую же наивность концепціи и привлекательность изложенія. Нѣсколько любопытныхъ вещей въ этомъ родѣ находится въ вѣнск. галереѣ; весьма замѣчательная картина у сэра Р. Пиля въ Лондонѣ, (знатная молодая дама играющая на теорбѣ и рядомъ съ нею учитель музыки, подтягивающій и бьющій тактъ) —Многофигурная церемоніальная картина, изображающая заключеніе Мюнстерскаго мира, въ настоящее время у Демидова въ Россіи.—Сохранилось тоже много отличныхъ портретныхъ картинъ его работы.

§ 319. Нѣсколькими годами моложе Тербурга Герардъ Доу (род 1613, ум. 1680), второй значительный мастеръ по этой же части живопи-

ся. Получивъ образованіе свое въ школѣ Рембрандта, Доу понимому преимущественно усвоилъ себѣ отъ этого мастера направленіе къ гармоническій отдѣлкѣ и выработкѣ свѣтотѣни; въ остальномъ онъ, отступаясь отъ фантастической и эффектной манеры учителя своего, онъ самобытно выработалъ весьма своеобразный способъ изображенія *). Предметы избираемыя Гергардомъ Доу съ особенною любовью въ картинахъ своихъ, по большей ч. вращаются въ тѣсномъ кругу уютнаго семейнаго быта; дѣйствіе въ нихъ не сопряжено какъ у Тербурга съ элементомъ тайныхъ страстныхъ побужденій: это тихія, простыя отношенія домашней жизни и мирнаго, скромнаго быта. Такому направленію соотвѣтствуетъ необыкновенная чистота и законченность исполненія, въ которыхъ, даже при величайшей тонкости не замѣтно ни робости, ни принужденности. Разнообразные побочные предметы всѣ отдѣланы съ одинаковою любовью, такъ какъ они то и образуютъ необходимыя звенья въ домашнемъ обиходѣ, и на нихъ повседневное употребленіе кладетъ особый отпечатокъ самобытности. Согласно этому, обыкновенно видное мѣсто на картинѣ занимаютъ изящно сгруппированные побочные предметы, такъ что часто внутренняя домашняя жизнь представлена видимою въ окно, заставленное различнаго рода утварью. Иногда вечернія сумерки, или свѣтъ отъ горящей свѣчи придаютъ еще больше уютности тихой укромной обстановкѣ. Въ такого рода эффектныхъ и пламенныхъ освѣщеніяхъ Гергардъ Доу тоже достигъ до высокаго совершенства. Хотя въ картинахъ своихъ онъ часто изображаетъ низшіе слои общества, служанокъ, торговокъ съѣстною провизіею и пр., жестаки никогда не видно ни малѣйшей наклонности къ смѣшному и непристойному какъ у живописцевъ по части бамбоччіадъ; если же иной разъ какъ будто чтолибо въ этомъ родѣ и проглядываетъ, всетаки сейчасъ замѣтны преднамѣренность и принужденность. Точно такъ и своеобразному направленію его тоже не соотвѣтствовали изображенія изъ тонкой салонной жизни ни идеальныя фигуры, и хотя онъ часто бралъ за побочные предметы но результаты были неудачны. Техническія достоинства болѣе или менѣе заслоняютъ выраженіе духовнаго содержанія.

Картины Гергарда Доу съ самаго начала уже дорого цѣнились и сѣвали есть собраніе голландскихъ кабинетныхъ картинъ, лучшее изъ котораго не составляютъ одна или двѣ картины этого мастера. Этими маленькими сокровищами богаты галереи въ отечествѣ его, также и нѣмецкія, дрезд. мюнх. берлинская и пр. потомъ и парижск. музей, петерб. эрмитажъ **), и англійскія, (въ особенности собраніе Соа въ Лондонѣ и частное собр. Георга IV). То представлено окно, изъ котораго служанка выливаетъ горшокъ, или у котораго она занята приготовленіемъ яствъ; тамъ опять окно изъ котораго она высовывается улыбаясь и свѣтя въ потьмахъ зажженною свѣчою которую держитъ въ рукѣ. Въ другихъ картинахъ мы видимъ тоже черезъ окно мастерскую живописца, или уютную комнату старушки прядильщицы. Въ одной картинѣ парижскаго музея представлена лавка торговки пряностями, заставленная разнообразною утварью, у прилавка стоятъ покупатели которымъ торговка от-

*) Ср. Waagen. Paris. стр. 592 и сл. и всю главу, относящуюся къ этой школѣ.

**) Ср. Waagen. Handbuch. II 135.

ваетъ товаръ. На одной картинѣ мюнх. галереи изображена лавка пирожницы, освѣщенная свѣчами: служанка, поставивъ на-полъ фонарь ищетъ чтото въ товарахъ. Одна картина берл. музея представляетъ кладовую съ различными припасами; кухарка отворяетъ дверь держа въ рукѣ свѣчу свѣтомъ которой освѣщается ея миловидное лицо; она входитъ тихо дабы не вспугнуть мышенка на переднемъ планѣ, давно уже хозяйничающаго среди съѣстныхъ припасовъ и готоваго сейчасъ попасть въ разставленную тутъ же мышеловку; и много подобныхъ вещей.—Въ гагекомъ музеѣ находится очень привлекательная картина. Представлена просторная комната, не богатая и безъ роскоши, но въ которой все въ полномъ порядкѣ и чистотѣ; посторонамъ разставлены различныя хозяйственныя потребности; черезъ открытое окно видна праздично освѣщенная улица. Въ этой комнатѣ сидитъ молодая хозяйка въ простомъ домашнемъ платьѣ, со свѣжими правильными чертами, она занята работою; возлѣ нея люлька съ грудянымъ младенцемъ на котораго ласково поглядываетъ старшая дочка. — Другая, чрезвычайно милая картина, извѣстная подъ названіемъ «Школы дѣвочекъ» и отличающаяся мастерскимъ, эффектнымъ освѣщеніемъ, находится въ амстерд. музеѣ *). Школьный учитель читаетъ порядочную нотацію мальчику, котораго, судя по лицу, можно бы почесть невиннымъ, если бы смѣющіяся лица прочихъ дѣтей не изобличали въ немъ плутишку. Здѣсь безподобно исполнены нѣжныя лица дѣвочекъ, освѣщенныя почти каждое особымъ огаркомъ свѣчи, и выглядывающія такъ ласково и ясно изъ мрака, что окружающіе ихъ мальчики почти остаются въ тѣни. Въ особенности милы прилежныя дѣти у послѣдняго стола, до того углубившіяся въ работу, что даютъ нагарать стоящей передъ ними свѣчѣ.—Превосходная картина, пандантъ къ приведенной сейчасъ, школьный учитель съ четырьмя мальчиками, хранится въ Фицъ-Вильямъ-Колледжѣ въ Кембриджѣ.—Въ одной картинѣ париж. музея, и большаго противъ обыкновеннаго размѣра, изображена комната богатой семьи, убранная изящною мебелью и утварью. Въ креслахъ сидитъ больная дама, передъ ней стоитъ на колѣняхъ дочь, цѣлующая со слезами у ней руку, служанка подаетъ больной лекарство, въ нѣкоторомъ разстояніи отъ нихъ впереди, стоитъ врачъ въ фантастическомъ костюмѣ и разсматривающій на свѣтъ жидкость въ стекляномъ пузырѣ. Въ этой картинѣ противъ обыкновенія Гергарда Доу, изображено болѣе возбужденное чувство, но въ цѣломъ композиція опятьтаки выдержана въ обычной этому мастеру мягкой и вдумчивой манерѣ.—Картина мюнхенской галереи тоже почти размѣра, и представляющая шарлатана восхваляющаго передъ собравшейся публикою лекарства свои, менѣе привлекательна и въ ней ощутительно отсутствіе той уютной тиши, которая придаетъ такую прелесть произведеніямъ Гергарда Доу.

Нѣкоторыя картины его, какъ мы сказали, вращаются въ кругу высшаго общества; онѣ содержатъ большею частью по одной, либо по двѣ фигуры и въ нихъто художникъ главное вниманіе обращаетъ на отдѣлку драгоцѣнныхъ тканей. Одинъ изъ любимыхъ сюжетовъ его, повторенный имъ много разъ— отшельникъ молящійся въ своей пещерѣ; однако и здѣсь опять наиболѣе ин-

*) v. Quandt, Museum, 1834. N 45 стр. 371.

тересны побочные предметы, распятіе, мертвыя головы, песочные часы и пр. Въ мюнх. галереѣ есть три различныя изображенія этого предмета. Еще менѣе удовлѣтворительны собственно идеальныя его фигуры, напр. кающаяся Магдалина (къ Берлинѣ и въ Дрезденѣ); но подобные предметы совершенно выходили изъ сферы этого художника.—Собственный портретъ Гергарда Доу, писанный въ молодыхъ лѣтахъ и находящійся въ Бриджеватерской гал. въ Лондонѣ, исполненъ еще въ Рембрандтовой манерѣ по тщательнѣе и въ меньшемъ размѣрѣ.

§ 320. Манерѣ Тербурга и Гергарда Доу слѣдовали другіе художники, которые хотя въ общемъ не достигнули совершенства обоихъ названныхъ мастеровъ, но тѣмъ не менѣе въ отдѣльности произвели очень милыя и привлекательныя вещи. У нихъ вообще смѣняются сцены уютной семейной жизни и подобныхъ отношеній со сценами изъ сферы высшаго общества, и иногда также съ идеальными сюжетами, такъ что ни у кого изъ нихъ нельзя указать на преобладающее направленіе къ одному какому-либо особенному способу пониманія. Къ числу привлекательнѣйшихъ изъ художниковъ о которыхъ теперь идетъ рѣчь, принадлежитъ Габріэль Метсю (род. 1615, былъ еще живъ въ 1667 г.). Изображенія его, какъ изъ низшихъ, такъ и изъ высшихъ слоевъ общества, отличаются одинаковою непринужденностью и тщательною, свободною законченностью отдѣлки. По теплотѣ тона и прекрасной свѣтотѣни онъ почти равняется названнымъ художникамъ, въ послѣдствіи однако выраженія становятся до нѣкоторой степени безхарактерными и въ колерахъ выступаетъ какой то холодный, свинцеватосѣрый тонъ. Художникъ этотъ обыкновенно беретъ очень простые общественные моменты и положенія, но отдѣлываетъ ихъ безъ новеллистическихъ прикрасъ; напр. встрѣчи гостей, уроки музыки и т. п., иногда съ легкимъ намекомъ на любовныя отношенія; или разодѣтыя гражданки, закупающія на рынкѣ провинцію и пр. Въ берл. музеѣ его работою слыветъ очень привлекательная картина, сравнительно не малыхъ размѣровъ, и сродственная по способу компонованія произведеніямъ Тербурга. Представлена дама въ шелковомъ голубомъ платьѣ и мѣховой накидкѣ; она сидитъ утомленная въ креслахъ, лицо и взоръ ея обращены вверхъ, такъ что вполнѣ видны чистыя и благородныя очертанія ея профиля. Она блѣдна, около рта замѣтно легкое судорожное движеніе отъ боли, но общій видъ ея полонъ тихой покорности. Передъ ней стоитъ врачъ въ черной докторской мантіи и длинномъ парикѣ, кроткое успокоивающее лицо; онъ держитъ прекрасную руку больной и щупаетъ пульсъ, а въ то́же время указываетъ вверхъ на портретъ висящій на стѣнѣ и изображающій мужчину въ красивомъ военномъ мундирѣ. Это повидимому портретъ мужа этой дамы, и его долгое отсуствіе причина ея болѣзни; врачъ по видимому утѣшаетъ ее скорымъ возвращеніемъ его домой.—Въ этой же галереѣ есть его же работы портретная картина семьи голландскихъ патриціевъ, полной выраженія хвастливой гордости и ничтожества.—Въ вѣнск музеѣ одна картина Метсю, весьма сродственная по манерѣ произведеніямъ Тербурга: представлена кружевница и возлѣ нея молодой мужчина, положеніе указывающее какъ будто на пріятное между обоими отношенія.—Картинъ Метсю не мало въ галереяхъ дрезд. мюнх. луврской, англійскихъ и голландскихъ.

Францъ ван'Міэрисъ (1635—1681), ученикъ Гергарда Доу, весьма плодовитый художникъ. Его картинамъ изъ жизни высшаго свѣта недостаетъ той натуральности концепціи, которая есть первое условіе всякаго вполнѣ художественнаго произведенія. Недостатокъ этотъ не выкупается явно намѣренною, мастерскою и блестящею отдѣлкою драгоцѣнныхъ тканей, въ особенности шелковыхъ отливающихъ матерій, составлявшею для Тербурга не болѣе какъ средство для достиженія другихъ цѣлей. (Тѣмъ не менѣе есть одна весьма привлекательная картина ранней поры этого мастера изъ этой же сферы, сюжетъ: богато одѣтый господинъ, передъ коимъ на столѣ бокалъ вина и морскіе раки и молодая дѣвушка представленная съ тылу и пишущею счетъ). — Важнѣе вообще изображенія его изъ жизни низшихъ сословій, въ этихъ картинахъ часто проглядываетъ веселый юморъ, а между тѣмъ композиція въ общности выдержана такъ, что ей повидимому не вредитъ тонкость исполненія. Въ мюнх. гал. есть отличныя картины въ этомъ родѣ. На одной изъ замѣчательнѣйшихъ представлены столъ въ трактирной комнатѣ и на немъ пара большихъ сапогъ и разное платье, на заднемъ планѣ владѣлецъ этихъ вещей, самъ художникъ, разговаривающій съ хозяйкою. На другой картинѣ изображенъ солдатъ въ полроста, съ трубкою въ рукѣ и пускающій весело дымъ на воздухъ.—Послѣ мюнхенской и гагской галерей, въ особенности богаты произведеніями этого художника Уффиціи во Флоренціи, (отличающіеся вообще любопытною коллекціею голландскихъ картинъ).— Сынъ Франца, Вильгельмъ ван'Міэрисъ, сродственъ отцу по чистотѣ исполненія, между тѣмъ у него гораздо болѣе ощутительно отсутствіе наивнаго элемента; тòже самое надо сказать и о работахъ сына Вильгельма, Франца Міэриса младшаго. Вообще, къ исходу XVII вѣка въ голл. жанровой живописи замѣчается явный упадокъ; позднѣйшія произведенія даже Доу и Метсю, какъ будто уже холоднѣе и безцвѣтнѣе въ сравненіи съ прежними. Тутъ сходятся различныя обстоятельства. Въ лицѣ Стэна, Тербурга и Доу жанръ достигъ до своей вершины, публика пристрастившаяся къ такого рода произведеніямъ искусства освоилась съ характеромъ картинъ и способомъ изображенія упомянутыхъ трехъ мастеровъ, такъ что послѣдовавшіе за ними живописцы находили удобнѣе для себя держаться манеры предшественниковъ своихъ, чѣмъ писать по собственному вдохновенію. Этимъ художникамъ досталось изъ вторыхъ уже рукъ то дивно-тонкое чувство природы, благодаря которому предшественники ихъ съумѣли въ самыхъ простыхъ предметахъ уловить связь съ вселенною, и выразить эту связь посредствомъ свѣта и воздуха. Наконецъ, быть можетъ что нововведенное начало академическаго преподаванія, и въ особенности рисованіе съ гипсовъ, также нѣсколько притупило и глазъ и наивность чувства. Какъ бы то ни было, но съ конца XVII вѣка произведенія живописцевъ, при всей старательности и очень удачныхъ въ отдѣльности успѣхахъ, всетаки носятъ мелкій, холодный и манерный отпечатокъ сравнительно съ работами великихъ художниковъ цвѣтущаго періода.

§ 321. На рубежѣ, но примыкая болѣе къ хорошему времени, стоитъ Каспаръ Печеръ (род. въ Гейдельбергѣ 1639—1684). Въ сценахъ изъ жизни высшаго свѣта, а въ особенности въ изображеніяхъ принадлежащихъ по сюжету своему къ исторической живописи, у этого художника тоже ощутителенъ недостатокъ непринужденнаго и наивнаго чувства и онъ нерѣдко впа-

ласть въ манерность, какъ бы прекрасно впрочемъ ни были исполнены, напр. ткани и пр. Съ другой стороны, картины его превосходны когда онъ держится болѣе простаго способа изображенія Герарда Доу. Особенною ясностью и наивностью отличаются мж. пр. нѣсколько картинъ изъ жизни дѣтей, (напр. у сэра Р. Пиля въ Лондонѣ). (Его произведенія можно видѣть въ Дрезденѣ, Амстердамѣ, Гагѣ, Петербургѣ и пр.) — Петеръ ванъ Слингеландтъ, ученикъ Г. Доу, по большой части ограничился внѣшнимъ воспроизведеніемъ прежнихъ мотивовъ; затѣмъ надо назвать: Доминикуса ванъ Толь, подражавшаго часто удачно Г. Доу; Яна и Николаса Верколье, Якова Охтервельта и мн. др.—Въ числѣ этихъ художниковъ надо тоже привесть Готфрида Схалькена, также ученика Г. Доу. Искусство этого художника состоитъ въ изображеніи красивыхъ и эффектныхъ освѣщеній, къ которымъ онъ пристрастился по примѣру учителя своего. Зато въ отдѣлкѣ идеальныхъ предметовъ онъ часто впадаетъ въ манерность. Одна изъ главныхъ картинъ въ этомъ родѣ, находящаяся въ мюнх. галереѣ, представляетъ мудрыхъ и юродивыхъ дѣвъ; первыхъ съ горящими, послѣднихъ съ потухшими свѣтильниками. Въ нѣкоторыхъ его картинахъ впрочемъ тоже подчасъ проглядываетъ привлекательно наивный, и отчасти комическій взглядъ, такъ напр. въ одной картинѣ гагскаго музея. Врачъ, къ которому пришла молодая дама въ сопровожденіи своего опекуна, открываетъ имъ причину болѣзни красивой опекаемой, отъ чего послѣдняя заливается слезами, а опекунъ приходитъ въ крайнее удивленіе. Три милыя маленькія картины прежней поры этого мастера, находятся въ частномъ собраніи Георга IV въ Лондонѣ.—Въ берл. музеѣ есть небольшая картина его руки, полная неподражаемой прелести. Тихій, голландскій ландшафтъ съ широкими каналами обсаженными ивовыми деревьями. Подъ одною старою ивою на первомъ планѣ мальчикъ удитъ рыбу, противъ него кустъ желтыхъ водяныхъ растеній, на которыхъ сидятъ бабочки. Небо потернуто темными вечерними облаками, вдали проходитъ одинокій парусъ.—Съ этими манерными картинами Схалькена, и картинами другихъ современныхъ ему живописцевъ по этой части, сродственны жанровыя произведенія упомянутыхъ нами уже прежде художниковъ Адріана ванъ дер Верффа, Эглона ванъ дер Неера и др.—Послѣдній, въ салонныхъ картинахъ своихъ, часто выказываетъ большой вкусъ, и по превосходной техникѣ сродственъ первоклассенымъ мастерамъ. Мы кстати напомнимъ объ одномъ изъ послѣдователей Рембрандта, Николаусѣ Маасѣ, приведенномъ нами уже выше (стр. 712).

Прибавимъ наконецъ еще Петроде Гооге, живпшаго вѣроятно въ 1628—1670 г., можетъ быть прямаго ученика Рембрандта, *) и отличавшагося простотою композиціи и весьма тѣлнымъ, энергическимъ исполненіемъ. Онъ обыкновенно изображаетъ внутренность уютныхъ комнатъ въ которыя солнечный свѣтъ проникаетъ въ окно либо дверь, и по всему разливаетъ особенный праздничный блескъ. Тихія занятія обитателей этихъ комнатъ еще болѣе возвышаютъ впечатлѣніе чистаго и безмятежнаго мира. Интересные образцы его

*) Ср. Waagen. Handb. I. 112 и Chr. Kramm о нидерландскихъ живописцахъ Амстердамъ 1859.

картинъ, вообще встрѣчаемыхъ не часто, хранятся въ галереяхъ мюнх. амстерд. луврской, въ собраніи сэра Р. Пиля и пр. —*) Потомъ приведемъ еще Сам. ван' де Мэръ (изъ Дельфта), замѣчательнаго художника, который только недавно вновь сталъ извѣстнымъ, и которому Ваагенъ приписываетъ дрезденскую картину, слывшую прежде работою П. де Гооге. **)

§ 322. О жанровой живописи въ Италіи и Испаніи мы уже упомянули по поводу историческихъ живописцевъ этихъ странъ, и потому ограничимся здѣсь лишь краткимъ повтореніемъ сказаннаго.

Весьма понятно, что эклектическія школы Италіи, при водворившихся въ нихъ стилистическихъ условіяхъ, не могли благопріятствовать жанру, и что художники считали предметы этой отрасли живописи недостойными своей кисти. Художническою забавою только надо считать тѣ немногія картины въ этомъ родѣ которыя оставили по себѣ напр. Аннибале Караччи, (стр. 666) и другіе болоньскіе художники. Изъ флорент. школы можно привесть развѣ только одного Доменико Фети (стр. 676), притчи котораго хотя отчасти суть настоящіе жанры, но значительно разнятся отъ нидерландской тонкой отдѣлки.

Натуралисты гораздо болѣе склонялись къ жанру послѣ примѣра который имъ подалъ Микельанджело да Караваджіо своими рѣзкоосвѣщенными, поясными фигурами въ натур. величину, стр. 680). У послѣдователей его, въ особенности у неаполитанцевъ, замѣтно уже выступаетъ тоже въ жанрѣ свойственный натуралистическому направленію страстный элементъ.

Ихъ не прельщаетъ тихій досугъ простыхъ спокойныхъ положеній, и даже къ комизму они выказываютъ лишь мало способности; но взамѣнъ, (небольшія, большею частью), батальныя картины этихъ художниковъ, (которыя безспорно должно сюда же включить), отличаются необыкновеннымъ пыломъ изображенія, и даже большою силою въ колоритѣ когда отдѣлка въ нихъ не слишкомъ декораціонна.—Изъ неаполит. художниковъ мы уже упомянули объ Аньіелло Фальконе (стр. 683) и Сальваторѣ Розѣ (стр. 683), который въ ландшафтахъ своихъ также охотно вставлялъ сцены съ разбойниками, или солдатами-грабителями. Жакъ Куртуа, по прозв. Бургиньіонъ, родомъ французъ, но жившій въ Римѣ езуитомъ, увѣковѣчилъ память о прежней военной службѣ своей въ небольшомъ, но мастерски исполненномъ циклѣ батальныхъ картинъ (стр. 685). Микельанджело Черквоцци (стр 685) прозванный по батальнымъ картинамъ своимъ—delle battaglie, напротивъ, именно въ нихъ не такъ важенъ, какъ въ бамбоччіадахъ, стиль коихъ онъ усвоилъ себѣ подъ непосредственнымъ вліяніемъ Бамбоччіо (Петра ван' Лаара, см. выше). Повидимому однако, этотъ родъ изображеній принятъ былъ только какъ иноземная мода, и вкусъ къ нему въ

*) Album der Niederlander I (мастера по части жанров. жив.), фотографич. снимк. съ текстомъ H. v. Blomberg Berlin, g. Schauer. Потомъ II (маст. по части изобр. животныхъ, пейзажа и пр.) съ текстомъ того же автора.

**) Ср. Burger: Van de Meer de Дельфтъ. Paris 1866.

скоромъ времени прошелъ. То что въ послѣдствіи по этой части сдѣлано было природными итальянцами, представляетъ почти только одно поверхностное, декорационное подражаніе такимъ мотивамъ.

Въ XVIII вѣкѣ мѣстами встрѣчаются еще одиночныя попытки въ жанрѣ, вѣроятно вслѣдствіе распространившагося по всей Европѣ пристрастія къ кабинетнымъ картинамъ въ нидерландскомъ вкусѣ. Въ венец. академіи есть рядъ жанровыхъ картинъ изъ жизни высшаго свѣта, работы Піетро Лонги (1702—1762), тамошняго уроженца; картины эти написаны холодно и безъ свойственнаго нидерландцамъ чувства природы, но тѣмъ не менѣе, по тонкому юмористическому замыслу, ихъ можно сравнить съ знаменитой Сатирою Парини. Въ одной изъ этихъ картинъ представленъ напр. туалетъ великосвѣтской дамы; въ увѣренности будущихъ побѣдъ своихъ стоитъ она въ фижмахъ съ крупнымъ цвѣтнымъ узоромъ, одна изъ служительницъ ея съ скрытой проціею приводитъ въ порядокъ манжеты ея; другая, съ покорнымъ и задумчивымъ видомъ держитъ передъ ней зеркало; старая служанка приноситъ кофе и съ крайнимъ изумленіемъ смотритъ на разряженную госпожу свою.

Несравненно важнѣе этого итальянскаго жанра испанская жанровая живопись, которою занимались первоклассные историческіе живописцы этой страны. Мы упомянули выше о главныхъ въ этомъ родѣ произведеніяхъ: о «водоносѣ», о «ложномъ Вакхѣ» (baccofinto) и «продильщицахъ» Веласкеса (стр. 722); «мальчикахъ нищихъ», «крестьянахъ» и пр. Мурильо (стр. 727), и о многихъ другихъ. Здѣсь направленіе къ комизму тоже рѣдко проявляется непосредственно; Мурильо болѣе стремился къ прекраснымъ или энергическимъ, полнохарактернымъ фигурамъ, чѣмъ къ изображенію полныхъ сценъ, чему впрочемъ и скорѣе соотвѣтствовалъ обыкновенно употребляемый имъ размѣръ въ натуральную величину. Въ этихъ фигурахъ развертывается его натурализмъ во всемъ своемъ величіи и благородствѣ, тогда какъ задніе фоны и побочные предметы во многихъ историческихъ картинахъ у него только набросаны. Кромѣ приведенныхъ нами картинъ Веласкеса, есть мж. пр. въ мадр. музеѣ еще маленькія жанровыя картины его руки, писанныя на нидерландскій манеръ, но которыя, въ сравненіи съ упомянутыми мастерскими произведеніями (содержащими по большой части фигуры въ натур. величину), какъ говорятъ, носятъ только характеръ этюдовъ.

§ 323. Во Франціи въ первой половинѣ XVII вѣка выступаетъ художникъ который, держась главнымъ образомъ Брейгелевыхъ преданій, тѣмъ не менѣе раскрываетъ несравненно болѣе рѣзкій и геніальный юморъ, и гораздо болѣе оживленности, это Жакъ Каллó (1594—1635 г. Но отношенію къ живописной техникѣ Каллó занимаетъ скорѣе второстепенное мѣсто, такъ какъ онъ лишь нарѣдка выполнялъ картины своя красками, и приписываемыя ему (мж. пр. въ венец. академіи) произведенія, не особенно важны по исполненію. Главныя работы его по преимуществу гравюры на мѣди, и по большой части незначительнаго формата; но композиціи эти всѣ собственнаго его изобрѣтенія, и проникнуты такимъ самобытнымъ и свѣжимъ чувствомъ, что могутъ считаться единственнымъ въ исторіи искусства явленіемъ. Содержаніе ихъ самое разнообразное. Нѣкоторыя изъ нихъ представляютъ библейскія сцены, но не особенно удачно выполнены и нѣсколько ма-

нерны. Въ другихъ художникъ изобразилъ событія изъ современной исторіи и сцены повседневной жизни: осады городовъ, битвы; военныя сцены, костюмы и пр.: эти произведенія исполнены самой живой энергіи и обличаютъ въ высшей степени остроумный, и смотря по сюжету, подчасъ даже высокопоэтическій способъ воззрѣнія. Сюда должно главнымъ образомъ отнести большой циклъ гравюръ, носящій заглавіе: «Misères et malheurs de la guerre», одно изъ превосходнѣйшихъ и образцовыхъ произведеній его руки. Другія опыты изображенія запечатлѣны фантастическимъ юморомъ; сюжеты ихъ, почерпнутые большею частью изъ италіянской маскарадной комедіи представляютъ, либо торжественныя шествія съ невѣроятною пышною обстановкою, либо странныя пляски и сцены новеллистическаго характера. Послѣднія преимущественно проникнуты такою мастерской мѣрностью, такимъ забавнымъ пафосомъ, и тонкимъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ веселымъ комизмомъ, что на всякаго воспримчиваго къ юмору зрителя они производятъ отрадное впечатлѣніе, въ особенности въ виду напыщенности современниковъ Калло. Ни одинъ изъ нидерландскихъ жанристовъ не развилъ еще юморъ съ такою остротою и веселостью какъ онъ. Къ такого рода предметамъ принадлежитъ тоже рядъ изображеній нищихъ, но преимущественно большая композиція, Искушеніе с. Антонія, содержащая самую забавную чертовщину, и хотя нѣсколько перенолненная, но являющая въ отдѣльностяхъ непотлительный комизмъ.—Какъ подражателя Калло приведемъ современника его Стефана дель'я Белла, нѣсколько младшаго его годами.

Съ Людовика XIV почти совершенно прекращается во Франціи жанровая живопись; король этотъ не любилъ жанровъ. Кому-то разъ взумалось удивить его представивъ ему нидерландскія жанровыя картины, при видѣ ихъ король воскликнулъ: Qu'on m'ôte ces magots-là! Его гордой душѣ повидимому было противно все мелкожитейское, нерыцарское и нетеатральное, а можетъ быть онъ и боялся юмора, противъ котораго, какъ извѣстно, деспотизмъ безсиленъ. Едвали что либо можетъ служить лучшимъ доказательствомъ деспотической власти этого короля какъ именно тотъ фактъ, что въ его царствованіе цѣлая художественная отрасль совершенно отступаетъ на задній планъ несмотря на то что она имѣла представителями даровитыхъ дѣятелей и пользовалась въ народѣ общею любовью. И дѣйствительно, лишь около начала XVIII стол. снова возникаютъ попытки въ этомъ родѣ. Сюда вопервыхъ надо отнести Клода Жилло, пустившагося въ изображеніе сценъ изъ французскихъ комедій, но имя котораго затмила слава ученика его: Антоана Ватто (1684—1721). Ватто также писалъ театральныя и италіянскія маскерадныя сцены, приключенія изъ жизни высшаго общества и т. п. Онъ умѣлъ изобразить эти предметы съ граціозною тонкостью и пріятнымъ колоритомъ, и хотя фигуры его болѣе или менѣе грѣшатъ отсутствіемъ глубокой индивидуализаціи, то всетаки недостатокъ этотъ не особенно ощутителенъ при незначительныхъ размѣрахъ его картинъ. Значительное преимущество картинъ Ватто передъ произведеніями современниковъ его заключается въ особенной наивности замысла, и въ томъ еще, что безо всякой натяжки со стороны художника въ нихъ переданы тонкое кокетство, щегольскіе пріемы и изящная лживость жизни знатныхъ того времени, чѣмъ на зрителя производится пріятно-комическое впечатлѣніе. Искус-

ственная аркадія и идиллическій пастушескій міръ, въ которые такъ охотно переносилось мечтою своею превратное образованіе того времени, выступаютъ предъ нами во всей ихъ дѣйствительности въ этихъ изящныхъ кабинетныхъ картинахъ. Патёръ и Ланкрё, послѣдователи Ватто тоже оставили по себѣ отличныя въ этомъ родѣ картины. Въ Германіи много картинъ троихъ названныхъ художниковъ хранится въ дворцахъ берлинскомъ и потсдамскомъ и также въ берл. музеѣ.

Особое мѣсто занимаетъ среди названныхъ художниковъ другой жанристъ, Ж. Б. Шарденъ (1699—1779). Онъ вращается преимущественно въ сценахъ семейной жизни которыя умѣлъ изобразить съ такою глубокою задушевностью, съ такимъ живымъ и гармоническимъ чувствомъ, что его можно приравнять къ первѣйшимъ изъ голландскихъ мастеровъ того же направленія.—Ж. Б. Грезъ (1726—1805) моложе его, и тоже извѣстенъ въ этомъ родѣ. Нѣкоторые картины его изъ семейной жизни отличаются задушевностью замысла, но вообще носятъ сантиментальный и иногда принужденный характеръ; другія опять впадаютъ въ театральную страстность и даже безцвѣтность. Три, всѣмъ извѣстныя по гравюрамъ картины этого живописца: Деревенская невѣста, Отъѣздъ и Возвращеніе находятся въ Луврѣ.

§ 324. Самою рѣзкою противоположностью съ этой условной общественной ложью французскихъ идиллическихъ и маскерадныхъ живописцевъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ какъ сознательный противникъ манерности и идеалистической пустотѣ англійской исторической живописи, выступаетъ одновременно съ упомянутыми художниками Вильямъ Гогартъ (1697—1764), первый изъ англійскихъ живописцевъ отличавшійся значительною и глубокою оригинальностью. Гогардъ жанристъ, онъ вращается въ сферѣ посвседневной жизни того времени, но умѣетъ прослѣдить эту жизнь во всѣхъ ея разнообразнѣйшихъ проявленіяхъ, и съ такою глубокою правдою, такъ рѣзко и остроумно выставить оборотную сторону общественнаго положенія того времени, примѣшивая во всемъ безднy юмористическихъ намековъ, такъ что этого художника въ исторіи искусства должно считать явленіемъ единственнымъ въ своемъ родѣ. Кромѣ того умѣніе вполнѣ охарактеризовать предметъ выказывается у него не только въ замыслѣ, но и въ формахъ фигуръ, и какъ въ нихъ такъ и въ колоритѣ выдержано съ одинаковымъ мастерствомъ. Картины его по большой части писаны нѣсколько эскизно, но остроумною, твердою кистью. Къ превосходнѣйшимъ изъ числа ихъ принадлежитъ рядъ, изображеній, извѣстный подъ названіемъ «Mariage à la Mode,» и находящійся въ британской націон. галереѣ въ Лондонѣ. Гогартъ сверхъ того составилъ себѣ славу радированными гравюрами, и значительнымъ количествомъ болѣе или менѣе удачныхъ гравюръ рѣзцомъ съ собственныхъ композицій и масляныхъ картинъ. Это изображенія испорченности нравовъ тогдашняго общества, (состоящія часто изъ большаго ряда картинъ, такъ мж. пр. Жизнь распутнаго, жизнь блудницы и пр.) или сатиры на политическія обстоятельства. Произведенія эти въ самомъ еще началѣ, породили множество разныхъ литературныхъ сочиненій, толкованій и объясненій;

въ числѣ коихъ нѣмецкій народъ можетъ гордиться самыми остроумнѣйшими произведеніями. *).

Художественное направленіе Гогарта вызвало многочисленныхъ подражателей у которыхъ однако по большой части преобладаетъ карикатурный элементъ, выступающій вообще весьма замѣтнымъ образомъ въ новѣйшемъ англійскомъ искусствѣ. Изъ числа ближайшихъ послѣдователей его приведемъ въ особенности Иниго Коллета и Джемса Гильрея.

Сравнительно съ нидерландцами, жанристы остальныхъ націй безспорно отступаютъ на задній планъ. У нихъ развились отдѣльныя направленія, тогда какъ у первыхъ всѣ отрасли жанровой живописи были въ большомъ ходу. Даже по отношенію къ характернымъ фигурамъ въ натуральную величину испанскихъ живописцевъ, можно ощутить вліяніе произведеній Рембрандта и его школы. Правда въ это время въ Голландіи не было собственно исторической живописи въ высшемъ значеніи этого слова, вслѣдствіе чего лучшія силы могли посвятить себя другимъ родамъ изобразительнаго искусства. Справедливость требуетъ указать и на то еще, что значительное число нѣмцевъ занимало не послѣднее мѣсто въ войскѣ; Лерессе, оба Остаде, К. Нечеръ изъ числа упоминаемыхъ ниже, Бакгузенъ, Миньонъ, Лингельбахъ и мн. др. были уроженцы Германіи.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

НЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ.

§ 325. На ряду со многими заслугами которыми прославилась живопись XVII вѣка, развитіе пейзажа есть явленіе особенно великое, и даже культурноисторическое сообщіе, и подобно развитію современной музыки, служащее отчасти характеризующимъ признакомъ цѣлой эпохи, пейзажъ съ большимъ правомъ нежели жанръ, можно назвать общеевропейскимъ произведеніемъ. Здѣсь совокупными силами трудились нидерландцы и итальянцы, французы и нѣмцы, такъ что трудно опредѣлить долю участія каждаго изъ этихъ народовъ въ отдѣльности.

Сперва разсмотримъ нидерландскую пейзажную живопись **), доставившую ее малую славу еще основателю своему, Іоанну ванъ Эйкъ, и ставшую вполнѣ свободною при Патенирѣ (стр. 642). Преимущество ея въ томъ, что

*) G. C. Lichtenberg: Ausführl. Erklärung d. Hogarthischen Kupferstiche etc. Göttingen 1794.

**) Также для этого отдѣла сравни относящіяся сюда мѣста у Waagen. Engl. und Paris

она фактически продолжала существовать, тогда какъ верхне-германская пейзажная живопись, Мануэля и Альтдорфера (стр. 589 и 622), обладавшая большимъ поэтическимъ элементомъ и внутреннимъ богатствомъ, прекратилась во времена реформаціонныхъ смутъ. Въ историческихъ картинахъ маньеристовъ пейзажъ нерѣдко составляетъ самую привлекательную сторону изображеній, несмотря на часто поверхностную обдѣлку; да и кромѣ того постоянно встрѣчаются настоящія пейзажныя картины. Для примѣра приведемъ здѣсь любопытную маленькую картину берл. музея, работы Корнелиуса Матиса (1543), пейзажъ необыкновенно мягкаго, позднеосенняго тона, и въ которомъ довольно впрочемъ странная обстановка на переднемъ планѣ, какъ то непріятно контрастуетъ со строгимъ характеромъ пейзажа. *) (Другая картина, отличающаяся мягкостью отдѣлки хранится въ Луврѣ.)

Только въ исходѣ XVII-го и началѣ XVII-го стол. нидерландская пейзажная живопись впервые выступаетъ во всей своей самобытности и значительности, и главнымъ образомъ въ брабантской школѣ, въ которой одновременно, благодаря Рубенсу, возникаетъ новая и полная силы историческая живопись. Между обоими этими родами замѣтно поразительное сходство, выражающееся какъ въ тождественности ихъ коренного начала, такъ и въ общемъ тому и другому, характеру чувственно-дебелой полносочности. Въ пейзажной живописи преобладаетъ впрочемъ отпечатокъ юности; исключая немногихъ случаевъ она развилась въ собственномъ смыслѣ безъ школъ, и стремясь обнимать бездну навязывавшихся ей явленій природы, она часто терялась въ богатствѣ отдѣльныхъ предметовъ, хотя и не въ такой степени какъ во времена старыхъ мастеровъ начала XVI вѣка, (Патенира и Герри де Блеса). Теперь замѣтно выступаетъ стараніе сдерживать это богатство, выказывающееся однакоже болѣе во внѣшностяхъ, такъ что цѣлое нерѣдко принимаетъ извѣстный декораціонный характеръ. Колера вообще отличаются богатствомъ и блескомъ, зелень самымъ яркимъ цвѣтомъ, листья на деревьяхъ представлены на условный манеръ, тоже декораціонно, и не рѣдко даже на подобіе обоевъ. Все это естественно бросается больше въ глаза тамъ, гдѣ художникъ имѣлъ въ виду создать какую либо поэтическую композицію, тогда какъ въ изображеніяхъ туземныхъ, незатѣйливыхъ мѣстностей, замѣтенъ уже болѣе простой и натуральный способъ пониманія.

Къ значительнѣйшимъ художникамъ упоминаемой нами школы пейзажистовъ принадлежитъ Іоаннъ Брейгель (1569—1625), обыкновенно называемый бархатнымъ или цвѣточнымъ Брейгелемъ, для отличія отъ другихъ художниковъ того же имени, (отца его и брата, Петра Брёйгеля старшаго и младшаго). Картины его всѣ довольно пестры и безъ опредѣленнаго характера, но въ отдѣльностяхъ отличаются большою естественной правдою и изумительно тонкимъ выполненіемъ; въ нихъ мы впервые встрѣчаемъ множество деталей природы. Художникъ этотъ часто бралъ сюжетомъ своимъ Страшный Судъ, предметъ характеризующій общее направленіе этой школы;—самое большое и лучшее изъ этого рода изображеній находится въ

*) На заднемъ планѣ представлены въ другой разъ Пр. Дѣвы и Іосифъ, ищущіе ночлегъ (въ Виѳлеемѣ). Ф. Бломъ.

гагекомъ музеѣ. Мѣстность представляетъ здѣсь самую роскошную растительность; по обѣимъ сторонамъ тянутся густыя группы деревьевъ почти до середины картины, гдѣ черезъ прогалину видны лѣсная глубь и поля покрытыя сочною зеленью младенчески пышной растительности всѣхъ оттѣнковъ, до самаго яркаго свѣта. Фигуры прародителей на этой картинѣ написаны Рубенсомъ, какъ и вообще очень часто фигурная обстановка на Брёйгелевыхъ картинахъ исполняема была историческими живописцами того времени. Подобнаго рода изображенія встрѣчаются въ разныхъ мѣстахъ, въ гал. Эстергази въ Вѣнѣ, въ берл. музеѣ и пр. Въ послѣдней галереѣ есть кромѣ того и другіе лѣсные пейзажи, въ числѣ коихъ впрочемъ нѣкоторые отличаются менѣе роскошной зеленью и свободной отдѣлкою. Шлейсгеймская галерея очень богата Брёйгелевыми картинами, знакомящими насъ по большой части съ мѣстными отношеніями родины художника. *)—Іоаннъ Брёйгель кромѣ того любилъ писать предметы неодушевленной природы, цвѣты, плоды, дичь, различную утварь, изящно отдѣлывая эти вещи и составляя изъ нихъ большія композиціи, въ которыхъ впрочемъ гораздо болѣе чѣмъ въ его ландшафтахъ ощутительно отсутствіе общаго эффекта. Въ мюн. гал. есть большая картина розоваго вѣнка его руки, по серединѣ коей Рубенсомъ написана Мадонна съ Младенцемъ. Такогоже рода картины и другія еще, хранятся въ Луврѣ. Много картинъ его руки въ галереѣ Сансуси, напр. царство Флоры, Вулкана и пр.—Вообще произведенія этого художника не рѣдки, и даже въ Италіи, въ галереѣ амвросіевской библ. въ Миланѣ ихъ не малое число.—Изъ числа учениковъ и подражателей Іоанна Брёйгеля, державшихся стиля этого мастера отчасти еще до позднихъ временъ Рейсдаэля, назовемъ Якова Фукьѣ, Петра Гизенса или Гейзельса и Ф. ванъ Кесселя. Въ берл. музеѣ хранятся картины двухъ первыхъ художниковъ.

Роландъ Савери (1576—1639) по общимъ чертамъ новидимому сродственъ Брёйгелю, однакожъ въ ландшафтахъ его, (покрайней мѣрѣ въ нѣкоторыхъ случаяхъ), проглядываетъ уже болѣе серьозный характеръ, въ противоположность упомянутому нами уже вкусу декоративному элементу. Правда, этотъ болѣе строгій характеръ менѣе замѣтенъ въ такихъ изображеніяхъ какъ Рай (въ берл. музеѣ) и Орфей, вызывающій животныхъ изъ лѣсовъ игрою своею на струнахъ (въ гагек. музеѣ), потому что въ подобнаго рода картинахъ живописецъ почти только старался о художественномъ изображеніи различныхъ породъ животныхъ въ чемъ пріобрѣлъ большое искусство. Между тѣмъ встрѣчаются тоже картины его руки полныя внутренняго значенія; къ такого рода произведеніямъ принадлежитъ въ особенности другой пейзажъ берл. музея. Представленъ дикій дубовый лѣсъ; засохшія и сломанныя бурею деревья и другія, далеко раскинувшія обнаженные корни свои, составляютъ передній планъ гдѣ семья цыганъ занята приготовленіемъ обѣда; дорога тянется въ глубь лѣса вдоль тихихъ гладкихъ водъ окруженнаго лѣсомъ озера у берега котораго видна одинокая дикая козочка; сбоку открывается видъ вдаль на гористыя мѣстности. Картина эта дышитъ тѣмъ таин-

*) О сценахъ съ фигурами, и въ особенности чертами Брёйгеля, и ошибочно приписываемыхъ брату его, ср. прим. въ стр. 746.

ственнымъ трепетомъ, который овладѣваетъ человѣкомъ въ виду дѣвственной природы и ея самобытныхъ творческихъ силъ.

Третій замѣчательный художникъ этогоже направленія Давидъ Винкебоомсъ, (род. 1578). Его стѣнныя изображенія тоже отличаются болѣе серьознымъ взглядомъ и темнымъ тономъ чѣмъ картины Брейгеля, но лишены вдумчиваго характера свойственнаго произведеніямъ Савери. Онъ извѣстенъ по изображеніямъ сценъ деревенской жизни, въ которыхъ превосходно сливаются въ одно пріятное цѣлое и народъ и природа, и прекрасно переданъ тихій, задушевный характеръ родной почвы. Въ берл. музеѣ есть значительное число картинъ его руки.—Къ Винкебоомсу и названнымъ сейчасъ художникамъ примыкаетъ еще значительный рядъ нидерландскихъ пейзажистовъ того времени, отличавшихся въ подобнагоже рода изображеніяхъ: Жиллъ ван'Конигслоо, Адріанъ Стальбемтъ, Петеръ Ластманнъ (род. 1562,) тоже хорошій живоп. по части фигуръ, мж. пр. его работы: Крещеніе Филиппомъ эѳіопскаго вельможи въ берл. музеѣ), Александръ Кирингсъ, Эгидій Гондекутеръ и м. др. Работы Адріана ван'дер'Фенне (1589—1662), пейзажъ 1609 г. въ Луврѣ съ веселымъ праздничнымъ народомъ, превосходящій по неподдѣльному чувству природы и вкусу бо́льшую часть картинъ того времени. Въ амстердамск. музеѣ замѣчательная, тенденціозная картина,—Ловля душъ, производимая католическими и протестантскими духовными лицами; потомъ изображеніе принца Морица оранскаго и братьевъ его на лошадяхъ, (въ три четверти натур. вел). Художникъ этотъ, и научно образованный даже писатель, дѣйствовалъ въ особенности на пользу реформаціи; онъ вообще удачно писалъ портреты и былъ надѣленъ многостороннимъ и богатымъ воображеніемъ.—Въ техническомъ отношеніи къ этому же направленію примыкаетъ, но значительно разнствуя съ предъидущими взглядомъ своимъ, другой современный имъ пейзажистъ: Гудокусъ де Момперъ, (вѣроятно 1559 по 1635) Произведенія его носятъ какой то оригинально-фантастическій отпечатокъ; въ нихъ не рѣдко представлена изнанка природы съ ея причудливыми формами, и часто въ какомъто странномъ, такъ сказать, пасмурномъ колоритѣ. Спѣшное наведеніе красокъ, скорѣе набросанное чѣмъ выдержанное, вполнѣ соотвѣтствуетъ такому фантастическому настроенію. Въ картинахъ его обыкновенно представлены холодныя, синеватыя равнины видимыя съ возвышенія, мѣловыя скалы на переднемъ планѣ, пещеры съ отшельниками и пр. Особенно замѣчательныя картины въ этомъ родѣ находятся въ берл. музеѣ, въ гал. Эстергази въ Вѣнѣ и пр. Главнымъ произведеніемъ этого мастера можно считать богатый горный пейзажъ, освѣщенный солнцемъ, въ собраніи лорда Скарсделя въ Кеддлстонголлѣ, представляющій чудное соединеніе фантастической композиціи и необыкновенно естественнаго и тщательнаго выполненія. Фигуры писаны Іоанномъ Брейгелемъ.

Хотя въ приведенныхъ нами произведеніяхъ пейзажнаго искусства, по большой части преобладаетъ извѣстное условное направленіе, и преимущественно декоративный элементъ, но всетаки и здѣсь опять побѣдоносно и рѣшительно выступаетъ Рубенсъ съ непосредственнымъ взглядомъ своимъ на жизнь и направленіемъ къ характеристикѣ и индивидуализаціи. Пейзажи

его большею частью содержатъ сцены нидерландской природы, въ нихъ мастерски переданы формы почвы, особенности растеній, движеніе воздуха и т. п. Вездѣ мы встрѣчаемъ такую же полносочность и свѣжесть, такую же полноту роскошной жизни, силы и восторженныхъ порывовъ, какъ въ историческихъ его картинахъ. Точно такъ и въ многочисленныхъ его изображеніяхъ итальянской и испанской природы вполнѣ выдержанъ своеобразный характеръ этихъ странъ. Значительнѣйшіе изъ Рубенсовыхъ ландшафтовъ хранятся во дворцѣ Питти. На одномъ представленъ Улиссъ съ Навзикою среди прекрасной обстановки фантастическихъ скалъ на берегу бурнаго моря, съ которыхъ текутъ водопады; на высотахъ видны города, храмы, дворцы и на высокихъ подстѣньяхъ высятся сады Алкиноя. Вдали полосою идетъ дождь; небо и земля горятъ блестящимъ свѣтомъ. Другая картина представляетъ возвращеніе съ полей; поперегъ тянется прудъ съ деревьями, слѣва идетъ дорога; вдали у опушки лѣса на горизонтѣ виденъ Мехельнскій соборъ. Фигуры на этой картинѣ неподражаемой естественной правды: по дорогѣ приближается возъ; сбоку пасутся лошади и работаютъ крестьянки. Воздухъ чистъ какъ послѣ дождя. Освѣщеніе однако на обѣихъ картинахъ выдержано неравномѣрно; на первой свѣтъ падаетъ сзади и спереди, на второй въ одно время и справа и слѣва. — Изъ числа ландшафтовъ въ Виндзорѣ, одинъ (съ с. Георгіемъ побѣдоносцемъ) какъ и упомянутая картина во дворцѣ Питти, тоже героическій пейзажъ, но впрочемъ не замѣчателенъ, несмотря на сильно-эффектное освѣщеніе; за то два пейзажа тамъже, такъ называемая «prairie de Laeken,» и «отправленіе на рынокъ,» въ высшей степени мастерскія изображенія роскошной брабантской природы съ богатой фигурной обстановкою. Сюдаже надо отнести большой пейзажъ въ лонд. нац. галереѣ. — Въ Луврѣ пастушеская сцена съ жаркимъ солнечнымъ освѣщеніемъ во время дождя; потомъ маленькій эскизный пейзажъ рѣчнаго берега съ вѣтряной мельницею, на переднемъ планѣ птицеловъ у разставленныхъ сѣтей; солнце теплымъ лучемъ сзади освѣщаетъ пары на рѣкѣ. — Въ мюнх. пинак. и дрезд. гал. есть также замѣчательные образцы Рубенсовыхъ произведеній по части пейзажа. — Въ числѣ художниковъ слѣдовавшихъ манерѣ этого мастера, и къ которымъ принадлежитъ тоже Момперъ, надо впереди привесть Луку ванъ Уденъ, исполнявшаго часто ландшафтный фонъ въ историческихъ картинахъ этого мастера. Самостоятельные пейзажи ванъ Удена однакожъ по большой части довольно сухи, хотя и обличаютъ общее стремленіе къ воспроизведенію характера мѣстности, и лишь немногіе (особенно въ Дрезденѣ и Шлейсгеймѣ) довольно близко подходятъ къ энергической манерѣ Рубенса. — Потомъ сюда же примыкаетъ Петеръ Снайересъ, работы котораго мж. пр. отличная картина въ берл. музеѣ, представляющая пустынный песчаный пейзажъ съ коричневыми осенними деревьями. (Другія вещи въ Вѣнѣ и Дрезденѣ). — О фламандцѣ С. Гюсманѣ, жившемъ позднѣе, рѣчь будетъ впереди.

§ 326. Между тѣмъ какъ такимъ образомъ въ Брабантѣ образовалась особенная школа пейзажной живописи, выступаютъ одновременно и въ Италіи попытки въ этой отрасли живописи, являющія тоже своеобразное направленіе, благодаря изученію итальянской природы и итальянскому идеалистическому способу пониманія.

Направленіе это впервые установлено было итальянскими мастерами. Еще у Джіорджіоне какъ мы видѣли (стр. 454) знаменательно выступала пейзажная композиція, а у Тиціана главнѣйшіе законы пейзажнаго стиля достигли уже прекраснаго развитія (стр. 468). Преимущественно по произведеніямъ послѣдняго выработалъ по видимому свой собственный стиль преобразователь италіянскаго искусства Аннібале Караччи. Кромѣ того надо тоже указать на значительное вліяніе нидерландскаго искусства, о которомъ сейчасъ будетъ говорено. Мы уже упомянули (стр. 666) о пейзажахъ Аннибала и опредѣлили характеръ этихъ произведеній назвавъ ихъ «остроумными декораціями.». Здѣсь мы должны прибавить, что упомянутый декоративный элементъ все-таки существенно рознится отъ подобнаго же элемента свойственнаго нидерландской школѣ. Въ послѣдней элементъ этотъ заявляетъ себя преимущественно въ богатствѣ растительнаго царства, и соотвѣтственно этому къ полнотѣ колорита, у А. Караччи и Тиціана, напротивъ, выступаетъ болѣе элементъ формы, соотвѣтствующій характеру италіянской природы. Характеристическую особенность Караччіевыхъ картинъ составляютъ замѣчательныя горныя цѣпи, какими отличается апеннинскій хребетъ близъ Болоньи и въ окрестностяхъ римской кампаньи и пр., производящія на зрителя впечатлѣніе величаваго спокойствія. Мы также указали уже выше (стр. 667, 668, 673) какимъ образомъ упомянутый нами способъ изображенія пейзажей впослѣдствіе развиваемъ былъ Караччіевыми учениками напр. Доминикино, Альбани, Гуэрчино, Гримальди, Мола, согласно своеобразностямъ каждаго изъ этихъ мастеровъ.

Одновременно съ А. Караччи, въ Римѣ жилъ великій нидерландскій художникъ оказавшій громадное вліяніе на всю пейзажную живопись своего вѣка и непосредственно на самого Аннибала; художникъ этотъ Павелъ Бриль изъ Антверпена (1554—1626). Онъ былъ вызванъ рано въ Римъ братомъ своимъ Матвѣемъ Брилемъ, писавшимъ въ пестрой манерѣ старшихъ нидерландскихъ пейзажистовъ, и вмѣстѣ съ нимъ писалъ въ Ватиканѣ фресковые ландшафтные виды (ведуты), родъ изображеній который тогдашніе римскіе маньеристы вѣроятно считали слишкомъ недостойнымъ себя. Павелъ съ начала тоже слѣдовалъ фантастическому направленію предшественниковъ своихъ, но мало по малу стиль его сталъ проще и благороднѣе. Произведенія болѣе развитой поры его часто обличаютъ высокопоэтическое, такъ сказать, элегическое пониманіе, соединенное съ самымъ тонкимъ чувствомъ природы, но стремящееся вирочемъ передать скорѣе общій видъ природы по отношенію къ свѣту и воздуху, нежели подробности листьевъ и почвы. Хотя картины эти, строго говоря, не носятъ возвышеннаго характера, тѣмъ не менѣе онѣ дышатъ торжественнымъ спокойствіемъ, яснымъ и равномѣрно переданнымъ чувствомъ, и развалины римскаго величія, которыя Бриль охотно въ нихъ помѣщаетъ, наводятъ на зрителя серьозныя и унылыя думы. — Въ берл. муз. есть разныя картины его руки, отчасти высокаго достоинства; въ особенности превосходно одно изображеніе тихаго морскаго берега, написанное просто и безъ эффектности. — Два въ высшей степени замѣчательные пейзажа *) хранятся въ галереѣ дворца Питти во Флоренціи. На

*) H. Meyer въ сочиненіяхъ Göte, T. 44, стр. 232.

одномъ представлена охота на оленей и кабановъ, мѣстность скомпонована прекрасно, въ простомъ и величественномъ но вмѣстѣ съ тѣмъ привлекательномъ характерѣ. Общій тонъ колорита холодноватъ но соотвѣтствуетъ ранней утренней порѣ; тихій вѣтеръ слегка колеблетъ деревья; цѣлое производитъ спокойное и пріятное впечатлѣніе. Другая картина представляетъ дикую страну съ лѣснымъ потокомъ пѣнящимся по камнямъ и скаламъ.—Нѣкоторыя изъ прекраснѣйшихъ его картинъ находятся въ Луврѣ; одинъ италіянскій видъ съ развалинами при вечернемъ освѣщеніи уже близко подходитъ къ стилю Клода Лоррена. Во многихъ картинахъ Бриля фигуры писаны Аннибаломъ.

Нѣсколько позже процвѣталъ Адамъ Эльцгеймеръ (1574—1620), родомъ изъ Франкф. на М. и жившій тоже долго въ Римѣ *) Чувство формъ италіянскихъ мастеровъ и способъ отдѣлки нидерланцевъ, у него соединены съ чрезвычайно своеобразнымъ способомъ пониманія. Картины его носятъ какой-то миніатюрный характеръ, въ нихъ мы видимъ природу какъ будто сквозь уменьшительное стекло. На маломъ пространствѣ въ нихъ представлены обширные виды на разнообразныя мѣстности. Всюду самымъ пріятнымъ образомъ другъ друга смѣняютъ свѣтъ и тѣнь, темныя рощи и свѣтлыя поверхности водъ, горы и долины; глазъ зрителя насладившись съ извѣстнаго разстоянія общею гармоніею этого малаго, уютнаго міра, ничего не теряетъ приближаясь къ картинѣ, чтобы въ подробности разсмотрѣть исполненіе или остроумный набросокъ. Притомъ и фигурная обстановка отличается разнообразіемъ и изяществомъ, и составляетъ либо прибавочное украшеніе къ пейзажу, либо главный сюжетъ картины. То представлено Св. Семейство, проходящее по пейзажу въ тихую лунную ночь (главная его картина въ Луврѣ); то роскошный лѣсъ, въ которомъ Іоаннъ Кр. проповѣдываетъ собравшемуся народу; то опять ночная картина освѣщенная огнемъ, съ Энеемъ на первомъ планѣ, выводящимъ приближенныхъ своихъ изъ пылающаго города; то наконецъ красивый ландшафтъ съ молодымъ Товіемъ и ангеломъ. (У г-на Бекфорда въ Батѣ). Иногда картины Эльцгеймера вполнѣ принадлежатъ области исторической живописи, какъ мы выше указали (стр. 648), сюда относится его картина, Павелъ на островѣ Мелитѣ стряхивающій въ огонь при народѣ висящую на рукѣ его эхидну (въ Корсгамгаузѣ); всѣ картины Эльцгеймера отличаются одинаковою тонкою отдѣлкою. Мюнх. галерея, флорент. Уффиціи, вѣнскія галереи и пр. богаты произведеніями его руки.

Подражателемъ Эльцгеймера былъ Корнеліусъ Пёленбургъ (1586—1660). Онъ обыкновенно изображаетъ римскіе виды съ развалинами и идиллическою или миѳологическою фигурною обстановкою, но вообще его произведеніямъ чуждо нѣжное и привлекательное чувство предъидущаго художника, и картины его опятьтаки носятъ скорѣе внѣшній декоративный характеръ, хотя и отличаются необыкновенною силою и гармоническимъ тономъ. Возвѣщеніе пастырямъ, въ Луврѣ, одна изъ самыхъ законченныхъ маленькихъ картинъ его работы, какихъ впрочемъ довольно много во всякой значитель-

*) Schnaase, niederl. Briefe стр. 26.

ной галереѣ. Ученики его Гоаннъ ванъ дер Лисъ и А. Купленбургъ несравненно менѣе привлекательны.

§ 327. Возбужденное А. Карраччи и учениками его направленіе въ пейзажномъ искусствѣ, значительно поощрило къ переѣзду французомъ Николаемъ Пуссеномъ (1594 — 1665). О заслугахъ этого художника по исторической живописи говорено было выше, при обзорѣ французскаго искусства, а вліяніе его (какъ и многихъ изъ числа слѣдующихъ художниковъ) на общее развитіе пейзажа, слишкомъ значительно, чтобы объ немъ здѣсь умолчать. Его изображенія природы отличаются серьезностью и торжественностью; въ нихъ тоже преобладаютъ величественныя формы, хотя колоритъ не особенно яркій и иногда даже сухъ *). Какой бы ни былъ главный предметъ его картинъ, будь то равнина окруженная цѣпью горъ, или высокораскинувшіяся кучи деревъ, всегда расположеніе отличается обдуманною группировкою. Середину обыкновенно занимаютъ болѣе или менѣе богатыя архитектуры въ стилѣ классической древности. — Фигуры взяты либо изъ древнихъ миѳовъ, либо изъ исторіи, и выдержаны съ такою же строгостью какъ въ историческихъ его картинахъ. Этотъ пейзажный стиль призванъ былъ героическимъ, и дѣйствительно, зрителю представляется здѣсь обиталище племени, незнакомаго съ значительными потребностями жизни, но одушевленнаго высокимъ чувствомъ. Передъ человѣкомъ предстаетъ природа пока еще въ величественномъ покоѣ и полнотѣ разнообразныхъ формъ своихъ; о земледѣліи и садоводствѣ нѣтъ еще слѣда, лишь кое гдѣ видно стадо овецъ, какъ указаніе на первобытное и простѣйшее пользованіе земною поверхностью; жилища людей носятъ достойный и приличный характеръ, но лишены удобствъ и не обличаютъ потребности болѣе спокойной жизненной обстановки. Цѣлое хотя и не отличается еще особенно нѣжными свѣтовыми и воздушными тонами, но тѣмъ не менѣе свидѣтельствуетъ о серьезномъ и сосредоточенномъ настроеніи. — Пуссеновы пейзажи, въ которыхъ различнымъ образомъ воспроизведены указанные нами мотивы встрѣчаются во многихъ галереяхъ, въ особенности въ Англіи; значительное число отличныхъ произведеній его руки въ галереѣ Дорія въ Римѣ.

Ближайшимъ послѣдователемъ и ученикомъ Николая Пуссена по части пейзажной живописи былъ зять его, Каспаръ Дюгѣ (1613 — 1675), извѣстный болѣе подъ принятымъ имъ именемъ Каспара Пуссена. Художникъ этотъ вообще тоже отличается стремленіемъ къ болѣе знаменательной передачѣ формъ, и въ раннихъ произведеніяхъ своихъ довольно рѣшительно примыкаетъ къ манерѣ учителя своего; въ послѣдствіи къ этому присоединяются весьма выдающіяся личныя достоинства. Жизнь и движеніе воздуха, творческое и питательное дыханіе природы, то что въ собственномъ смыслѣ можно бы назвать душею пейзажа, вотъ что съ рѣшительностью выступаетъ впервые въ произведеніяхъ этого художника. Такъ напр. въ картинахъ позднѣйшей его поры, уже весьма удачно смягчены строгость и серьезность учителя его, пейзажи его проникнуты большею теплотою, листья

*) Соч. Гете. Т. 44 стр. 242.

и растенія сочнѣе и свѣжѣе *); ясная воздушная даль манитъ къ себѣ взоръ, и цѣлое, несмотря на героической стиль композиціи, все-таки носитъ пріятный и свободный характеръ. — Съ другой стороны, не многіе живописцы съумѣли какъ онъ передать меланхолическій и страстный характеръ природы, густыя облачныя тѣни, несущіяся по лѣсистымъ горамъ, быстрый напоръ грозы и т. п. Оригинальность его направленія относительно изображеній воздушныхъ эффектовъ, выказывается преимущественно въ различныхъ, мастерски исполненныхъ, картинахъ бурь, которыя главнымъ образомъ составили его славу. — Масляныя картины Каспара Пуссена, къ сожалѣнію, потемнѣли и отчасти утратили свое достоинство; зато въ другихъ картинахъ вполнѣ виденъ своеобразный характеръ этого художника. Сюда надо отнесть богатыя фрески которыми онъ расписалъ ц. с. Мартино а Монти въ Римѣ **), изображающія сцены изъ житія Іліи и Елисея, и служащія прекраснымъ украшеніемъ этого храма; потомъ, значительное число большихъ картинъ писанныхъ клеевыми красками и находящихся въ галереѣ Дорія въ Римѣ. Въ тойже галереѣ хранятся также различныя масляныя картины его работы, отчасти тоже высокаго достоинства. Другія вещи въ галереяхъ Колонна и Корсини. Кромѣ того богаты произведеніями его кисти мадр. музей и англійскія галереи; много отличныхъ вещей, по большой части изъ Рима, находятся въ лонд. нац. галереѣ.

Пейзажному стилю обоихъ Пуссеновъ замѣтно подражали въ произведеніяхъ своихъ, вопервыхъ современники ихъ, французъ Себастіанъ Бурдонъ, желавшій прослыть универсальнымъ геніемъ въ живописи, и оставившій по себѣ нѣкоторыя привлекательныя вещи, — но въ особенности нѣсколько нидерландцевъ, принадлежащихъ къ концу XVII и началу XVIII вѣка: Францъ Милетъ (по прозв. Франческъ) Іоаннъ Глауберъ (по прозв. Полидоръ), І. Ф. ванъ Блуменъ (прозв. Оризонте), Н. Рейсбраакъ и пр. Хотя художники эти не вполнѣ удержали ни внутренней строгости, ни жизненной энергіи образцовъ своихъ, тѣмъ не менѣе въ отдѣльности они произвели весьма дѣльныя и хорошо выдержанныя вещи, (въ особ. Глауберъ и Блуменъ). Въ берл. музеѣ есть нѣсколько очень привлекательныхъ картинъ ихъ работы (исключая Милетовыхъ).

§ 328. Немногими годами моложе Николая Пуссена соотечественникъ его Клодъ Желе, прозванный по родинѣ своей Клодомъ Лорреномъ (т. е. лотарингцемъ) (1600—1682,) принадлежавшій по художественному развитію своему опять-таки Италіи, и самый значительный мастеръ разбираемаго нами направленія пейзажной живописи. Въ его картинахъ тоже прежде всего бросаются въ глаза зрителю формы италіянской природы, но въ нихъ нѣтъ уже тѣснаго, замкнутаго и строго ограниченнаго характера свойственнаго Пуссеновымъ картинамъ, взоръ свободно блуждаетъ по разнообразнымъ долинамъ и обширнымъ равнинамъ, простирающимся нерѣдко до самого океана. Въ его пейзажахъ линіи проведены ясно и гармонически, но

*) Waagen, Engl. I. стр. 214 въ особенности указываетъ на то, что ни одинъ мастеръ не умѣлъ такъ хорошо отдѣлать промежуточные планы и живописно разнообразить ими даль.

**) I celebri freschi di G. Possino etc. inc. da Pietro Parboni. Roma 1810.

элементъ пластической группировки выказывается нестолько въ формаціи почвы, сколько въ мягкоокругленныхъ очертаніяхъ группъ деревьевъ, занимающихъ первый планъ, и въ числѣ коихъ преимущественно красуется изящными формами своими вѣчно зеленый дубъ, дерево которое во времена Клода Лоррена чаще нежели теперь встрѣчалося въ окрестностяхъ Рима. Архитектуры представленныя въ его картинахъ, по формѣ своей тоже принадлежатъ классическому искусству, но отчасти приноровлены къ пейзажному элементу въ видѣ развалинъ, отчасти носятъ фантастически-роскошный и волшебный видъ, но въ томъ и другомъ случаяхъ онѣ лишены характера собственно жилыхъ строеній; (мы разумѣемъ здѣсь изображенія дворцовъ на берегу моря при вечернемъ солнцѣ). Но все это лишь внѣшніе мотивы изображенія въ картинахъ Клода Лоррена, служащіе только къ тому, чтобы, какъ у Дюге, представить глазамъ зрителя внутреннюю жизнь и работу природы, столькоже въ дѣйствіи воздуха, сколько главнымъ образомъ въ живительномъ блескѣ и игрѣ свѣта. Шелестъ вѣтра въ древесной листвѣ, тихо несущіяся облачка, журчаніе водъ, игра волнъ на поверхности моря, чистый утренній воздухъ, мягкій вечерній паръ, блестки росы на травѣ,—все передано такъ, какъ оно есть въ непосредственной дѣйствительности, и все дышитъ радостью бытія. Нѣжный паръ отдѣляетъ другъ отъ друга отдаленные планы, и взоръ погрузившись въ неизмѣримую даль, возвращается опять къ теплотѣ и полнотѣ передняго плана. Все исполнено свѣта, все дышитъ живительнымъ спокойствіемъ и ясностью. Клодъ Лорренъ, изображаетъ земныя формы, но облекаетъ ихъ въ зорное одѣяніе видимое только на мгновеніе для проницательнаго взора; онъ изображаетъ природу празднующую Творцу своему, и порою включаетъ въ нее и человѣка съ его земною дѣятельностью.

Клодъ Лорренъ первоначальное образованіе получилъ отъ ученика Павла Бриля, А. Тасси; и вѣроятно что сначала ему до извѣстной степени образцами служили произведенія Бриля. Картины лучшей его поры вообще отличаются болѣе энергическою отдѣлкою, болѣе сильными колерами и болѣе рѣзкою индивидуализаціею. Въ послѣдствіи, особенно лѣтъ за 20 до его смерти, въ картинахъ его сталъ болѣе преобладать общій, и часто холодноватый тонъ, и въ отдѣлкѣ частностей замѣтна нѣкоторая спѣшность. Какъ хорошіе образцы послѣдней его манеры приведемъ двѣ большія картины мюнх. гал. съ фигурами Агари и Измаила: первая картина представляетъ утренній пейзажъ въ которомъ солнце восходитъ на морскомъ горизонтѣ; другая, вечерній пейзажъ, тоже съ видомъ на море; та и другая отличаются чрезвычайною ясностію и чистотою тона. Двѣ другія картины въ этомъ же родѣ находятся въ галереѣ Шіарра въ Римѣ.—Иныя изъ его работъ отличаются самою отрадною теплотою и прелестнѣйшимъ гармоническимъ солнечнымъ освѣщеніемъ. Въ галереѣ Дорія въ Римѣ есть значительное число прекраснѣйшихъ произведеній поры полнаго его развитія: другія вещи въ этомъже родѣ можно видѣть тамъже въ галереѣ Шіарра; потомъ въ неап. музеѣ, вѣнскихъ галереяхъ (въ особ. въ гал. Эстергази), въ Мюнхенѣ, Дрезденѣ, Берлинѣ, значительное число въ Луврѣ и мадр. музеѣ; въ Гровенорской и лонд. нац и др. англ. собраніяхъ, (въ Стреттонѣ, Лейтъ-Кортѣ) и пр.—Часто имя его придаваемо было копіямъ и вольнымъ подражаніямъ съ его картинъ. Еще при жизни Лорренца многіе промышляли подобными подражаніями, пуская ихъ

въ ходъ подъ его именемъ. Для противодѣйствія подлогу, и желая доказать любителямъ, какія картины именно скомпонованы имъ, онъ собралъ эскизы своихъ произведеній (или рисунки сдѣланные по нимъ) въ одну книгу, которую назвалъ своею «книгою истины» (Liber Veritatis). Эта драгоцѣнная книга въ настоящее время принадлежитъ герцогу Девонширскому въ Англіи. Самые бѣглые эскизы, равно также и тщательно отдѣланные рисунки, имѣющіе видъ вполнѣ законченныхъ картинъ), слишкомъ отличаются необыкновенно мастерскою легкостью отдѣлки *).

§ 329. Идеализація въ способѣ изображенія названнаго сейчасъ мастера породила многочисленныхъ подражателей и соревнователей въ средѣ нидерландскихъ (и преимущественно голландскихъ) художниковъ, старавшихся такимъ же образомъ, помощію сильнаго освѣщенія, блестящаго неба и туманной дали придать формамъ окружающей ихъ природы болѣе возвышенный и просвѣтленный характеръ. Отчасти подражая непосредственно ясному и свободному стилю Лорреновыхъ композицій, отчасти держась болѣе возвышенныхъ формъ Пуссеновыхъ произведеній, художники эти въ отдѣльности достигли весьма отрадныхъ результатовъ. Впрочемъ, какъ на общій въ картинахъ ихъ отличительный признакъ, укажемъ на болѣе или менѣе замѣтный также въ нихъ отголосокъ реалистическаго элемента нидерландскаго искусства, въ томъ именно видѣ какъ этотъ элементъ выработанъ въ Рубенсовыхъ пейзажахъ.

Изъ числа относящихся сюда художниковъ назовемъ сперва ученика Клода Лоррена, нидерландца Германа Сванефельта (1620—1656 или 90). Композиціи его отличаются величавымъ замысломъ и удачнымъ подражаніемъ манерѣ учителя, хотя мягкость и гармонія, свойственныя произведеніямъ послѣдняго, какъ будто подчасъ нарушаются сухостью и тяжеловатостью деталей. Непріятное впечатлѣніе производятъ также иногда холодноватый тонъ и слишкомъ прилизанная отдѣлка. Картины его встрѣчаются не часто; въ гал. Эстергази и въ вѣнск. галереѣ есть нѣсколько вещей его руки свидѣтельствующихъ о превосходствѣ той школы въ которой образовался Сванефельтъ. Картины его въ Луврѣ не важны. Въ берл. музеѣ есть прекрасный маленькій вечерній пейзажъ. Болѣе чѣмъ картинами своими художникъ этотъ пріобрѣлъ извѣстность значительнымъ числомъ остроумныхъ вытравныхъ (радированныхъ) пейзажныхъ рисунковъ **).

Другой отличный живописецъ тоголже направленія Іоаннъ Ботъ изъ Утрехта (1640—1651?), образовался въ Римѣ по нѣкоторымъ произведеніямъ Клода. Композиціи его отличаются полнотою и богатствомъ формъ и принадлежатъ къ разряду самыхъ величественныхъ изображеній италіянской природы. Скалы, и широкія деревья съ роскошною листвою, смѣняются съ видами на уходящуюся туманная даль; воздухъ полонъ блестящаго вечерняго свѣта, придающаго цѣлому вообще пышно-торжественный тонъ. Отдѣлка

*) Факсимиле съ этой книги изданъ подъ заглавіемъ: Liber Veritatis, or a collection of 200 Prints etc. of C. le Lorrain etc. ex. by Richard Earlom. London 1774—77.

**) Schildener: „N. Swanevelt etc“ Museum 1836, № 45, стр. 360; потомъ: „Über etc. H. Swanevelt“, тамъ же № 48, стр. 383. — (Ср. Berichtigung, № 59, стр. 403).

широка, густа и полна достоинства. Фигуры въ его пейзажахъ большею частью писаны рукою брата его Андреи, (ср. предыд. отдѣлъ), и удачно согласованы съ характеромъ картинъ, тогда какъ въ пейзажахъ другихъ художниковъ въ этомъ отношеніи не рѣдко встрѣчаются несообразности. Отличныя картины его руки можно видѣть въ галереяхъ дрезд. мюн. берл. вѣнск., въ римскихъ галереяхъ Шіарра и Дорія. Значительное число, отчасти первоклассныхъ картинъ его работы хранится въ разныхъ англійскихъ загородныхъ дворцахъ.

Адамъ Нейнакеръ (1621—1673) довольно близко подходитъ къ направленію Іозина Бота. Онъ также любитъ величественныя и преимущественно южныя формы горъ и деревьевъ, блестящій воздухъ и туманную даль. Нѣкоторыя вещи его въ этомъ родѣ превосходны, мж. пр. самое отрадное и ясное впечатлѣніе производитъ одинъ пейзажъ въ шлейссгеймской галереѣ: крестьянинъ на лошади и бѣлая корова стоятъ въ водѣ. Часто однако композиціи его намѣренно разсчитаны на блестящій эффектъ; но подобнаго рода картины, лишенныя по большей части непосредственнаго чувства, скорѣе смахиваютъ на декораціонныя работы. Такова значительная часть произведеній его кисти встрѣчаемыхъ въ различныхъ галереяхъ.

Въ подобномъ же родѣ писали и другіе еще художники того времени; Петръ Молинъ, по прозванію Темпеста, (преимущественно въ англійскихъ галереяхъ разбросаны очень поэтическія изображенія бурь и италіанскихъ пейзажей, отличающіяся блестящимъ но холодноватымъ гономъ); Яковъ ванъ'Артуа; Бароломей Брезинбергъ (картины его тяжелаго и холоднаго тона, но чрезвычайно мягко и тщательно отдѣланы); Іоаннъ ванъ' Ассенъ: Каспаръ и Петеръ де Витте; Іоаннъ Францъ Эрмельсъ (нѣмецъ); Іоаннъ Лингельбахъ (тоже нѣмецъ, превосходенъ въ изображеніи италіанскихъ морскихъ пристаней и многолюдныхъ рынковъ, только тонъ нѣсколько холоднова.) Фридрихъ Мушеронъ, и м. др. Позднѣе, къ исходу XVII вѣка, направленіе это уже переходитъ во внѣшнюю изящность композиціи и исполненія, и въ пестрый, манерный колоритъ. Сюда относятся Альбрехтъ Мейэрингъ, Исаакъ Мушеронъ, Корнеліусъ Гёйманъ и мн. др. Послѣдніе двое впрочемъ также иногда отличались превосходнымъ теплымъ и знойнымъ освѣщеніемъ.

Къ художникамъ упомянутаго нами сейчасъ направленія, слѣдуетъ еще причислить нѣсколько голландскихъ живописцевъ, занимавшихъ мотивы для своихъ пейзажей хотя изъ сѣверной природы, но сродственныхъ предъидущимъ по способу пониманія и выработкѣ сюжетовъ. Значительнѣйшимъ въ числѣ ихъ Германъ Сахтлевенъ (или Нахтлевенъ, но правильнѣе Зефтлевенъ, 1609—1685): пейзажныя композиціи его вообще носятъ характеръ романтическихъ береговъ Рейна, и представленныя въ нихъ мѣстности обыкновенно подернуты бываютъ какъ будто особеннымъ нѣжнымъ дымкомъ; исполненіе отличается отчетливостью но постановка не всегда свободна отъ манерности. Простыя изображенія этого художника болѣе привлекательнаго, незатѣйливаго и кроткаго характера; въ другихъ зато часто ощутителенъ недостатокъ надлежащей силы какъ въ тонѣ, такъ и въ колерахъ. Дрезд. галерея богата произведеніями его руки, ихъ также не рѣд-

ко можно встрѣтить и въ другихъ мѣстахъ, напр. въ Берлинѣ, Мюнхенѣ, Вѣнѣ и пр. Съ Сахтлевеномъ сродствевъ Іоаннъ Гриффьѣ, художникъ живший немного позже и тоже любивший изображать прирейнскія, или южногерманскія мѣста, и отличавшійся самымъ тонкимъ исполненіемъ; но вообще картины его несравненно нестрые и болѣе манерны. Въ берл. музеѣ есть двѣ картины его работы необыкновенной нѣжности и прелести.

Сюдажже примыкаетъ Іоаннъ Геккеръ, (тоже голландецъ, процвѣтавшій во второй половинѣ XVII стол.), и преимущественно изображавшій южногерманскую и швейцарскую природу. Въ картинахъ его хотя и преобладаетъ извѣстный коричневатый тонъ, но онѣ свободны отъ манерной эффектности, и отличаются ясными и строгосдержанными характеромъ. Въ берл. музеѣ есть мж. пр. отличная картина въ этомъ родѣ.

§ 330. Этотъ идеализирующій, или такъ называемый поэтическій способъ изображенія пейзажныхъ предметовъ, произвелъ побочную отрасль идиллическихъ картинъ, въ которыхъ главнымъ предметомъ является штафажъ изъ человѣческихъ фигуръ и животныхъ, такъ что изображенія эти часто составляютъ переходъ къ отрасли жанра. Сюда относятся преимущественно пастушескія изображенія, находящіяся безъ сомнѣнія въ тѣсной связи съ любимою въ то время буколическою поэзіею, и въ коихъ главная цѣль художниковъ, представить спокойныя, или болѣе или менѣе идеальныя отношенія, и гармонію жизни природы съ жизнью человѣка. Художественный блескъ и туманность воздуха служатъ въ нихъ только къ тому, чтобы придать цѣлому болѣе возвышенный характеръ. Въ этихъ картинахъ въ высшей степени изящно и привлекательно исполнены группы животныхъ, лошади, стада овецъ и рогатаго скота.

Сюда вопервыхъ надо отнести Іоанна Баптиста Веникса (1623—1660), выказывающаго уже положительно направленіе къ изображенію идиллическихъ сценъ и видовъ южной природы. Весьма характеристическая картина по отношенію къ его направленію, довольно большое изобр. въ берл. музеѣ, «Эрминія у пастуховъ», соотвѣтствовавшее уже по самому предмету своему личному взгляду художника. Эрминія, правда, отличается чопорностью и пріемами театральной героини, но зато семья пастуховъ полна наивности, а отдыхающій скотъ написанъ весьма тщательно и съ любовью; пейзажъ носитъ характеръ римской природы и весь залитъ яркожелтымъ вечернимъ свѣтомъ. Другія вещи въ Мюнхенѣ и Петербургѣ.

Значительнѣе Николай Берхемъ или Берхемъ (1624 — 1683), ученикъ Веникса и одинъ изъ главныхъ представителей всей этой живописной отрасли. Онъ изображаетъ то пастушекъ съ ихъ стадами, отдыхающихъ около развалинъ, или проходящихъ въ бродъ рѣчку, или же танцующихъ подъ звуки флейты; то опять путешественниковъ среди негостепріимной страны, борющихся съ опасностями, или заходящихъ въ постоялый дворъ; наконецъ и лица изъ поэтическихъ сочиненій или ветхаго завѣта. Высокопоэтическіе ландшафты этого художника съ ихъ превосходнымъ освѣщеніемъ, въ особенности неподражаемымъ въ воздушной дали, большею частью представляютъ формы свойственныя южной природѣ, соотвѣтствовавшія несомнѣнно болѣе нежели родная природа, блестящему и идеалистическому способу пониманія

этого художника. Въ характерѣ его фигуръ однакожъ, иногда ощутительно отсутствіе той непринужденности и наивности, которыхъ мы вправѣ требовать именно въ подобнаго рода картинахъ. Чувствуешь, что художникъ съ умысломъ противопоставляетъ идиллическія сцены прозаическимъ отношеніямъ жизни; пастушки и крестьянки его въ особенности отличаются очень однообразнымъ типомъ. Картины Беркгема можно встрѣтить во всѣхъ галереяхъ, особенно въ дрезденской хранится значительное число изображеній сценъ изъ пастушескаго быта. Находящіяся въ берл. музеѣ картины этого мастера могутъ служить примѣрами всѣхъ вообще свойственныхъ ему манеръ. Въ Луврѣ также отборная коллекція.

Другое направленіе выказываетъ Филиппъ Вуверманъ (1620—1668). Предметы своихъ художникъ этотъ по большой части беретъ въ кругу знатныхъ сословій и преимущественно изъ видомашней жизни ихъ подъ открытымъ небомъ. Напр. празднично разукрашенныя охотничьи компаніи, отправляющіяся, то въ сообществѣ дамъ на соколиную охоту, то скачущія по лугамъ и полямъ за оленемъ, то отдыхающія въ прохладной тѣни вблизи источника. Отчасти, какъ въ жанровыхъ сценахъ Тербурга, и подобныхъ ему художниковъ, главный интересъ Вувермановыхъ картинъ составляютъ тонкіе нравы и великосвѣтскіе пріемы знати, причемъ нѣтъ тоже недостатка въ различныхъ особенныхъ отношеніяхъ новеллистическаго свойства между изображенными лицами; отчасти же вниманіе наше привлекаютъ на себя картины его изображеніемъ въ различныхъ видахъ спутника рыцарской жизни—коня, представляемаго Вувермановъ съ особою любовью, вкусомъ и знаніемъ. По этому во многихъ его картинахъ лошадь является главнымъ предметомъ, то въ конюшнѣ, гдѣ ее сѣдлаютъ и взнуздываютъ, то во время купанья, или на рынкѣ и пр. Много существуетъ и другихъ картинъ въ которыхъ главное мѣсто опять-таки отведено лошади, напр. битвы, разбойничьи нападенія, сцены изъ быта извощиковъ. Цѣлое между тѣмъ всегда отличается тою тонкостью, а ландшафтная обстановка въ особенности, тѣми своеобразно нѣжными тонами, которые вообще соотвѣтствуютъ идеализирующему направленію пейзажной живописи; отдѣлка, несмотря на величайшую тонкость вездѣ свободна, легка и чужда всякой мишерности. Картины Вувермана весьма многочисленны въ особенности въ дрезд. галереѣ. Очень замѣчательныя вещи въ англійскихъ галереяхъ, въ Петербургѣ, Вѣнѣ, Касселѣ и пр.

Своеобразный талантъ упомянутаго сейчасъ художника не нашелъ себѣ однако замѣчательныхъ подражателей за исключеніемъ братьевъ его Петра и Яна Вувермановъ, впрочемъ рѣдко равняющихся ему по остроумной законченности отдѣлки. Въ замфиъ, значительное число художниковъ избирало главнымъ сюжетомъ своимъ преимущественно жизнь пастуха при стадѣ. Важнѣйшимъ и наиболѣе привлекательнымъ изъ нихъ былъ Адріанъ ванъ де Вельде (1639—1672), ученикъ Яна Вейнантса. Онъ тоже выводитъ идиллическія стороны пастушьяго быта, но совершенно безъ примѣси аффектаціи столь непріятно выступающей нодчасъ у Беркгема. Картины его всегда носятъ привлекательный, мирный характеръ, и преимущественно передъ произведеніями другихъ художниковъ вполнѣ соотвѣтствуютъ понятію объ идилліи. Тихія, окруженныя лѣсомъ мѣста, уютность и уединенность кото-

рыхъ еще увеличивается вечернею тишиною, составляютъ обыкновенно сценическую обстановку его изображеній; встрѣчаются впрочемъ и тоже работы превосходныя охотничьи сцены, виды береговъ и зимніе пейзажи. Здѣсь мы встрѣчаемъ самыя простыя положенія которымъ вполнѣ соотвѣтствуетъ незатѣйливое и привлекательное исполненіе. Въ Дрезденѣ, Мюнхенѣ и другихъ галереяхъ, но особенно въ Луврѣ и въ частномъ собраніи Георга IV въ Лондонѣ, есть различныя интересныя картины его руки. — Изъ числа другихъ живописцевъ того времени, слѣдовавшихъ по большой части примѣру ванъ де Вельда отчасти тоже мастеръ упомянутыхъ прежде художниковъ, и оставившихъ по себѣ отдѣльныя, весьма милыя и наивныя вещи, назовемъ Альберта Кёйпа (род. 1606 ум. послѣ 1672), очень многостороняго художника, получившаго даже прозваніе голландскаго Клода Лоррена, и пейзажи котораго, отличающіеся необыкновенною простотою и естественною правдою, преимущественно перешли въ англійскія галереи; Іоанна Міэля, дѣльнаго подражателя Петра ванъ Лаара и Караваджіо; Іоанна Асселина (по прозв. Краббетіе) (1610—1660), его работы въ Луврѣ нѣсколько поэтически подуманныхъ италіянскихъ пейзажей; за нимъ слѣдуютъ Бегейнъ, и Карель дю Жарденъ, тотъ и другой подражавшіе Берхгему, (но послѣдній съ болѣе простымъ и сельскимъ характеромъ, и отчасти тоже подражатель Поттера;) В. Ромейнъ, ученикъ Де Жардена (съ нѣсколько сѣроватымъ тономъ); К. Кломпъ, подражавшій Поттеру; Диркъ ванъ Бергенъ, дѣльный ученикъ ванъ дер Вельде, и пр.

Въ картинахъ нѣкоторыхъ другихъ живописцевъ главный предметъ составляютъ изображенія скалъ, но такъ что, въ цѣломъ вообще всегда выдержанъ пейзажный характеръ. Сюда относятся впервыхъ Іоаннъ Гейнрихъ Роосъ (1631 до 1685), у котораго впрочемъ еще соблюдены идиллическій характеръ, формы и блестящій свѣтъ южной природы, и сынъ его Филиппъ Роосъ (по прозв. Роза да Тиволи). Картины обоихъ очень распространены. — Потомъ Іоаннъ ванъ дер Мееръ младшій (прибл. 1675—1688), пейзажи котораго часто свидѣтельствуютъ о здравомъ изученіи отечественной природы. Отличныя вещи его руки въ берл. музеѣ. — Потомъ по изображеніямъ овецъ, не менѣе ихъ отличный и извѣстный мастеръ Я. ванъ дер Дуесъ. Наконецъ знаменитѣйшій въ этомъ родѣ художникъ Павелъ Поттеръ (1625—1654). Собственно идиллическій элементъ совершенно исчезаетъ въ его картинахъ; пейзажъ у него выдержанъ просто, въ характерѣ сѣверной природы и безъ особеннаго задушевнаго отпечатка, точно такъ и человѣческія фигуры и животныя, взятыя непосредственно изъ туземныхъ сельскихъ состояній. Поттеръ занимаетъ совершенно особенное мѣсто въ ряду голландскихъ художниковъ по мастерскому умѣнію изобразить различныя породы рогатаго скота, его формы, движенія и пр. Впрочемъ, этотъ родъ изображеній, стремящійся главнымъ образомъ и подъ часъ даже исключительно, къ одному только воспроизведенію животныхъ, составляетъ прямой уже переходъ къ настоящимъ изображеніямъ животныхъ о которыхъ рѣчь будетъ впереди. Такъ въ особенности въ картинѣ быка въ натур. величину, въ гаагскомъ музеѣ. Въ другихъ картинахъ Поттера находящихся въ различныхъ галереяхъ (въ Амстердамѣ, Касселѣ, Петербургѣ, Гагѣ и въ Англіи) ландшафтный характеръ болѣе выдержанъ; сю-

да должно отнести мж. пр. знаменитую картину находящуюся въ петерб. Эрмитажѣ, стадо (съ известною мочащеюся коровою) идущее подъ высокими дубами противъ стараго крестьянскаго домика. Ильменъ Поттеръ также отличился замысловатыми композиціями въ области басень (о животныхъ), такъ мж. пр. въ находящейся тамъ же картинѣ «Охотникъ передъ сушащемъ звѣрей.»

§ 331. Одновременно съ указаннымъ нами выше направленіемъ, голландская пейзажная живопись достигла особеннаго процвѣтанія, благодаря именно тѣмъ мастерамъ, которые безо всякаго стремленія къ идеализаціи брали себѣ въ образецъ туземную природу съ ея характеристическими особенностями. Здѣсь не видно того извѣстнаго и непріятнаго почасъ стремленія къ блеску и эффектамъ; даже при менѣе поэтическомъ способѣ пониманія вещи создаются дѣльныя, наивныя вещи, полныя естественной правды и изъ которыхъ при всемъ томъ не исключена и высшая поэзія природы. Напротивъ, у пейзажистовъ съ стремленіемъ къ идеализаціи, поэзія большею частью держалась только на болѣе общемъ уровнѣ, и вскорѣ обратилась въ одну условную внѣшность; тогда какъ у художниковъ оставшихся вѣрными родной природѣ, этотъ поэтическій элементъ глубже проникаетъ во всѣ частности, хотя и въ тѣсныхъ предѣлахъ, и передъ нами раскрываетъ таинственныя дѣйствія природы. Но пейзажи не возбуждаютъ уже болѣе въ зрителѣ того неопредѣленнаго и задушевнаго чувства какъ прежде; взамѣнъ намъ представляются въ нихъ ясное и мужественное спокойствіе, положительное настроеніе, и какое то созвучаемое внутреннимъ чувствомъ взаимодѣйствіе между человѣческимъ духомъ и духомъ природы.

Старшіе мастера этого направленія, полный блескъ коихъ совпадаетъ съ первою порою XVII вѣка, отличаются еще безъискусственно-спокойнымъ, общимъ воззрѣніемъ на голландскую природу, но вскорѣ и здѣсь заявляетъ себя задушевный характеръ. Къ числу такихъ художниковъ принадлежатъ Яковъ Герритсъ Кёйпъ, (отецъ и учитель упомянутаго выше Альберта Кёйпа); Теодоръ Кампгейзенъ, и значительнѣйшій изъ нихъ Іоаннъ ванъ Гойенъ (1596—1666). Композиціи послѣдняго преимущественно отличаются большою простотою и представляютъ разительную противоположность нетолько съ пейзажами старшихъ нидерландцевъ, но и современныхъ имъ художниковъ работавшихъ въ Италіи. Пустынныя песчаныя равнины, скучные холмы, сѣрое туманное небо придаютъ картинамъ его вообще однообразный отпечатокъ, и лишь второстепенную роль въ нихъ играютъ тѣ элементы, въ которыхъ вращались упомянутые нами прежде художники: однакожъ, при всемъ однообразіи въ нихъ отражается опредѣленное чувство. Къ сожалѣнію, пейзажи ванъ Гойена иногда весьма спѣшно отдѣланы; двѣ отличныя картины мрачнаго, меланхолическаго характера, находятся въ берл. и мюнх. галереяхъ, другія вещи въ Дрезденѣ, Амстердамѣ, Петербургѣ, въ Луврѣ и въ англ. собраніяхъ.—Отличнымъ ученикомъ І. ванъ Гойена былъ Адріанъ ваи' дер' Кабель; его картины тоже дышатъ тѣмъ же мрачнымъ настроеніемъ, но выполнены уже съ большею энергіею, чѣмъ произведенія его учителя. Наконецъ сюда же надо включить Яна Вейнантса (1600—1679), живописца мастерски изображавшаго ясные и прохладные утренніе пейзажи

сѣверныхъ странъ, (въ Гаагѣ, Амстердамѣ, Петербургѣ, Мюнхенѣ). Воздухъ на его картинахъ отличается ясностью и даль превосходнымъ постепенностью тоновъ, фигуры же большею частью писаны Вуверманами и ванъ'дер' Вельде.

Относящіяся сюда произведенія Рембрандта имѣли значительное вліяніе на развитіе голландской пейзажной живописи. Въ нихъ мы видимъ тоже самое воспроизведеніе обыкновенной природы родной страны какъ и въ картинахъ вышеупомянутыхъ мастеровъ и историческихъ картинахъ Рембрандта, но свойственныя послѣднимъ игра свѣта и таинственной свѣтотѣни, придаютъ своеобразную прелесть также пейзажамъ этого мастера. Здѣсь знаменательно выступаетъ уже субъективный, личный взглядъ его на природу. Мы упомянули выше (стр. 711) объ одной Рембрандтовой картинѣ въ этомъ родѣ.—Ученикъ его Герардъ ванъ'Батемъ слѣдовалъ подобному же направленію; точно такъ и І. Лівенцъ, (стр. 713), которымъ мж. пр. написанъ отличный пейзажъ въ берл. музеѣ: группа деревьевъ у гладкаго озера, и отражаемый въ водѣ вечерній свѣтъ проникающій между деревьевъ.

Вслѣдъ за ними можно привесть Артуса ванъ'дер'Неэра (1619—1683). Главный и отличительный характеръ его картинъ, вечерній полусвѣтъ, предоставляющій полный просторъ воображенію зрителя. Небольшое озеро въ лѣсу, окруженное высокими, темными деревьями; уединенный каналъ на тихой поверхности котораго отражается свѣтъ луны; скромный, уютный городокъ, таинственно залитый слабымъ ея свѣтомъ; иногда красноватое зарево пожара въ ночной тишинѣ, или зимніе виды съ различнаго рода сценами повседневной жизни на льдѣ замершихъ рѣкъ (Амстердамъ);—вотъ предметы которые ванъ'дер' Неэръ съ любовью повторяетъ и исполняетъ съ непринужденною прелестью, и коими онъ постоянно вновь привлекаетъ взоръ зрителя. Картины его не рѣдки въ галереяхъ; нѣсколько таковыхъ въ Петербургѣ, Дрезденѣ, Мюнхенѣ, Вѣнѣ и др. м., также въ англ. галереяхъ. Въ берл. музеѣ есть маленькая, но въ высшей степени закончепная картина его руки «пасмурный закатъ солнца надъ рѣкою», и другая, большихъ размѣровъ изображающая «пожаръ.»

Иначе заявляетъ себя стремленіе къ уютному представленію природы у Антона Ватерлоо (1618—1660). Тишина, прохлада и уютность лѣсной природы составляютъ по преимуществу содержаніе его картинъ, и въ нихъ переданы съ прелестнѣйшею натуральностью. Это не уединеніе природы въ ея величавой замкнутости, но ея отношенія къ человѣку какъ подруги доставляющей ему отраду и свѣжесть. Картины этого художника трогаютъ непосредственно, при видѣ ихъ какъ будто передъ зрителемъ мелькаютъ пріятныя воспоминанія о былыхъ странствованіяхъ. Иногда представлена простая тропинка извивающаяся между группами деревьевъ, или открывающійся сквозь прогалину видъ вдаль на людскія жилища, или другія свидѣтельства человѣческой дѣятельности,—но вездѣ природа, свободная и невозмутимая, представлена по ея отношеніямъ къ человѣческой дѣятельности. Нѣсколько привлекательныхъ картинъ его руки можно видѣть въ берл. музеѣ, въ Шлейссгеймѣ, Дрезденѣ и пр., однакожъ художникъ этотъ болѣе извѣстенъ между

любителями пейзажнаго искусства по многочисленнымъ вытравнымъ гравюрамъ своимъ, [1]) нежели по маслянымъ картинамъ.

§ 332. **Яковъ Рейсдаль** (1640—1681), художникъ котораго картины составляютъ какъ-бы настоящее ядро или средоточіе всего этого направленія пейзажнаго искусства. Подобно великому мастеру Клоду Лоррену отличавшемуся иною, уже указанною идеализаціею въ способѣ изображенія, и онъ также представляетъ господство высшаго духа въ явленіяхъ природы. Однакоже онъ не ищетъ просвѣтленія природы, онъ не возводитъ ее на высшую ступень, дабы такимъ образомъ, въ торжественномъ нарядѣ приблизить ее къ божеству: для него каждый отдѣльный предметъ, насколько человѣческое пониманіе не положило еще на него отпечатка своихъ границъ и законовъ, самъ по себѣ уже одушевленъ этимъ высшимъ духомъ,—зеленые луга, тихо плывущія облака, качаемыя вѣтромъ деревья, журчащія воды и пр. Онъ воспроизводитъ въ своихъ картинахъ древнегерманскій культъ природѣ о которомъ намъ повѣствуетъ римскій историкъ. Въ картинахъ Рейсдаля тоже встрѣчаются различныя отношенія къ человѣческой дѣятельности, но почти всегда имъ противустоитъ могучій образъ природы, и слѣдами дѣлъ человѣческихъ являются часто развалины, сокрушенныя могучимъ вліяніемъ природы. Въ этомъ отношеніи произведенія Рейсдаля представляютъ разительную противоположность упомянутымъ выше картинамъ Ватерлоо.

Рейсдаль въ своихъ картинахъ воспроизводитъ формы сѣверной природы. Онъ хотя рѣдко довольствуется простою природою ближайшей родной мѣстности, но и въ этомъ случаѣ обыкновенно выставляетъ неуютныя и уединенныя положенія. Для примѣра укажемъ здѣсь на одну простую картину берл. музея. Представленъ ветхій крестьянскій домикъ изъ-за котораго возвышаются высокіе дубы; близъ этого домика, у холма поросшаго мелкимъ лѣсомъ течетъ ручеекъ, пробираясь на первомъ планѣ журча по камышу и камнямъ; тяжелыя облачныя тѣни мелькаютъ по картинѣ, свѣтлый лучъ солнца ударяетъ на стволъ старой ивы, фантастически торчащей на первомъ планѣ. Непривѣтливая замкнутая мѣстность; при видѣ ея чувствуешь все одиночество въ которомъ влачатъ жизнь свою обитатели лачуги. — Другія картины въ этомъ родѣ представляютъ уединенные, тѣнистые каналы, или сумракъ густаго лѣса, оживляемаго иногда мчащимися за оленемъ охотниками. Одинимъ изъ главныхъ произведеній этого мастера считается видъ уединенной лѣсной лужи съ старымъ буковымъ деревомъ на первомъ планѣ, у г-на Вильса въ Лондонѣ). Въ иныхъ опять картинахъ главный предметъ составляютъ творенія человѣческихъ рукъ, но развалившіяся и предоставленныя вліянію стихій. Къ числу такихъ произв. принадлежатъ: знаменитая картина «Монастырь» въ дресд. гал., отличающаяся особенною поэтическою выдержанностью, и главнымъ образомъ находящаяся тамъже картина «монастырскій дворъ». На заднемъ планѣ послѣдней, за дождевой полосою видны развалины значительнаго нѣкогда церковнаго зданія. Вся окрестность запустѣла, заросла травою и кустарникомъ; мѣстами торчатъ старыя за-

[1]) Schildener: Einiges über die ästh. Wirkung der geätzt. Bl. A. Waterloo's. Museum. 1835. № 36 стр. 285.

сохшія деревья. Запустѣлость проникла даже въ самый дворъ монастырскій, о прежнемъ значеніи котораго свидѣтельствуютъ надгробные памятники различныхъ формъ. Пѣнящійся ручей на первомъ планѣ прокладываетъ себѣ дорогу въ пустыню между могилъ; солнечный лучъ освѣщаетъ водовороты въ ручьѣ и близлежащія надгробныя плиты *).

Рёйсдааль чаще всего изображаетъ болѣе величественныя формы природы, высокія скалы окруженныя лѣсомъ, бурные потоки низвергающіеся между утесъ; иногда и одинокое жилище, скорѣе увеличивающее, чѣмъ смягчающее ужасы окрестности; подчасъ мы видимъ и пастуха, проходящаго тихо по легкому мостику, или картину полнѣйшаго уединенія въ которомъ журчаніе водъ не прерывается никакимъ постороннимъ звукомъ; или вдали на высотѣ какуюлибо одинокую часовню, и позади ея луну, свѣтъ которой отражаясь въ пѣнящихся волнахъ, мѣстами проникаетъ въ таинственный мракъ. Подобнаго рода картины наиболѣе распространены; значительное число въ галереяхъ Мюнхена, Дрездена, Вѣны, Гаги, и пр. Всегда въ нихъ представлено тихое господство природы, сопротивляющееся съ таинственною силою человѣку и его дѣламъ, и отвергающее ихъ со строгою угрозою.

Такою же величавостью, тишиною и внутреннею жизнью проникнуты и морскіе виды этого мастера, принадлежащіе тоже къ числу отличнѣйшихъ произведеній его кисти. Безподобная большая морская картина его работы, «волнующееся море съ собирающимися надъ нимъ дождевыми тучами», въ берл. музеѣ; другія изобр. бурь въ Луврѣ и въ Бовудѣ, (у маркиза Лансдауна).—Рёйсдааль былъ тоже весьма замѣчательнымъ живописцемъ по части архитектурной живописи, какъ можно судить по одному изобр. внутренности новой Амстердамской церкви, могущему считаться мастерскимъ произведеніемъ по отношенію къ тонкому знанію линейной и воздушной перспективы. (Теперь у маркиза Бьютъ въ Лондонѣ).

Старшій братъ предъидущаго Саломонъ Рейсдааль, (1610—1670) ученикъ Яна ван Гойэна. Его картины отчасти тоже въ этомъ родѣ, но вообще проще по композиціи, и не отличаются ни серьезностью ни глубиною произведеній великаго мастера. Въ нихъ по большой части представлены голландскіе каналы, съ широкораскинувшимися деревьями по берегамъ и скромными крестьянскими домиками. Картины эти обыкновенно отличаются простымъ и яснымъ характеромъ, но въ выработкѣ часто недостаетъ надлежащей силы. Многія вещи въ берл. музеѣ, другія въ Мюнхенѣ и Дрезденѣ.

Современникомъ и достойнымъ соперникомъ Якова Рёйсдааля былъ Миндергаутъ Хоббема (1638—1709, какъ полагаютъ ученикъ Саломона Рёйсдааля), и которымъ характеристическая отдѣлка деревьевъ въ особенности доведена была до высшаго своего совершенства. Лѣсные виды его работы, представляющіе природу отчасти въ покоѣ, отчасти оживляемою домами, развалинами и пр., исполнены положительно отрадной энергіи, и весьма замѣчательны какъ по ясному освѣщенію, такъ и по воздушной перспективѣ.

*) Ср. Göthe'c Werke. T. 39 стр. 265 и сл.

Отличныя картины въ этомъ родѣ находятся въ собраніи сэра Р. Пиля въ Лондонѣ, и въ берл. мюнх. и вѣнск. галереяхъ *).

Подражателемъ Якова Рейсдааля былъ І. Р. де Вріисъ. Картины этого художника тоже всегда дѣльно скомпонованы, хотя отчасти отдѣланы уже съ меньшимъ искусствомъ; въ нихъ изображается нидерландская природа съ различныхъ ея сторонъ, скромные пригорки, лѣсныя ущелья оживленныя мельницами, зданія прежнихъ временъ, приспособленныя къ потребностямъ настоящаго времени и пр. (въ берл. мюнх. и др. гал.).—Подобному направленію слѣдовали вообще другіе еще художники; къ числу ихъ принадлежатъ: І. Лоотенъ, А. ван'Борсумъ, Купретъ Декеръ, Янъ ван'Гагенъ и мн. др.; Филиппъ де Конингъ (род. 1619 ум. 1689), относительно освѣщенія и техники слѣдовалъ манерѣ пейзажистовъ Рембрандтовой школы, но соединяя съ этимъ способъ пониманія согласный скорѣе съ Рейсдалевыми композиціями. Одинъ пейзажъ въ Стаффордгаузѣ, представляющій богатую равнину по которой течетъ рѣка, отличается глубокимъ чувствомъ и блестящимъ, сильнымъ освѣщеніемъ. Другія картины находятся преимущественно въ англ. галереяхъ, потомъ въ Амстердамѣ, Гагѣ, Брюсселѣ (въ Арембергской гал.)

§ 333. Какъ самобытный художникъ названнымъ доселѣ художникамъ противустоитъ Альдертъ или Аллертъ ван'Эвердингенъ (1621—1675), ученикъ Роланда Савери и Петра Молейна. Любимыя его композиціи величавыя, романтическія сцены сѣверной природы; высокія, поросшія соснами горы, оживленныя потоками и со строгимъ осеннимъ колоритомъ. Для этихъ картинъ ему преимущественно послужили этюды собранные имъ во время путешествій по горамъ Норвегіи. Его картины разнятся отъ подобнаго рода композицій Рёйсдааля преимущественно отсутствіемъ преобладающаго въ послѣднихъ таинственнаго элемента, вытекающаго изъ внутренняго чувства художника, такъ что поэтическій характеръ Эвердингеновыхъ композицій скорѣе основанъ на величавомъ размахѣ линій и формахъ горъ. Въ этомъ отношеніи стиль его композицій можнобы сравнить съ Пуссеновымъ ландшафтнымъ стилемъ, еслибы съ другой стороны онѣ не отличались и отъ послѣдняго, свойственною сѣверянамъ индивидуалистическою отдѣлкою. Картины этого мастера не рѣдки; значительное число ихъ находится въ галереяхъ берлинск. дрезд. мюнх. вѣнск. и пр., и также въ копенгагенскомъ дворцѣ.

§ 334. Какъ побочная вѣтвь этой чисто голландской школы пейзажной живописи заслуживаютъ вниманія морскія картины голландцевъ. Море, въ нѣкоторомъ смылѣ можно назвать другою родиною этого народа. Морю, народъ этотъ обязанъ былъ процвѣтаніемъ и благосостояніемъ счастливѣйшей поры своей; онъ знакомъ съ водною стихіею какъ въ состояніи полнаго ея тишины, такъ и въ проявленіи дикой и сокрушительной ея силы.

Въ первыя времена XVII вѣка въ этой отрасли также какъ и въ пейзажной живописи, художники воспроизводятъ сперва только простые и общезна-

*) Объ этомъ весьма замѣчательномъ и только въ новѣйшее время оцѣненномъ по заслугамъ художникѣ, и о художественномъ его значеніи по отношенію къ Рейсдаалю, ср. мж. пр. Waagen, Handb. T. II. 207 и сл.

комые предметы. Сюда относятся: Адамъ Виллартсъ (1577—1640?), имъ написанъ мж. пр. «видъ нидерландскаго морскаго берега» въ берл. музеѣ, и Іоаннъ Парцеллисъ. Послѣднему принадлежитъ картина находящаяся въ вѣнск. гал. и довольно близко подходящая по способу отдѣлки къ пейзажамъ Іоанна ван'Гойэна. — Значительнѣе его ван'де Канелле. Въ берл. музеѣ отличная картина его руки, — «затишь на морѣ при тепломъ вечернемъ освѣщеніи», на стоящихъ корабляхъ развѣшаны поднятые для просушки паруса неколыхаемые ни малѣйшимъ вѣтеркомъ. Кромѣ одной картины его руки въ Арембергской галереѣ въ Брюсселѣ, полное понятіе о достоинствѣ этого художника даютъ только произведенія его находящіяся въ Англіи.

Около половины того вѣка число мастеровъ по этому роду живописи значительно увеличивается. Іоаннъ Петерсъ (морская буря въ мюнх. гал.) напоминаетъ еще способъ отдѣлки Парцеллиса.—Знаменитѣе его по изображеніямъ морскихъ бурь братъ его Бонавентура Петерсъ, отличная картина котораго въ этомъ родѣ хранится мж. пр. въ вѣнск. галереѣ.— Андрей Смитъ, дѣльный художникъ; въ берл. музеѣ большая картина его руки «море» передъ наступленіемъ бури съ катящимися по немъ тяжелыми волнами и оживленное различнаго рода кораблями. Симонъ де Влійгеръ, 1635—1650, одинъ изъ старшихъ и въ тоже время отличнѣйшимхъ мастеровъ по этой части. Замѣчательныя картины его работы находятся въ Амстердамѣ, Мюнхенѣ, Дрезденѣ и пр. Еще знаменитѣе ученикъ его Виллемъ ван'де Вельде младшій, (1633—1707), картины его большею частью перешли въ руки англичанъ, страстныхъ любителей это рода произведеній. Главныя коллекціи въ галереяхъ Пиля и въ Бриджеватерской, потомъ въ Амстердамѣ и въ Гагѣ; одна изъ раннихъ картинъ его въ Луврѣ). В. ван'де Вельде изображаетъ морскую жизнь въ различныхъ ея видахъ, и съ одинаковомъ совершенствомъ воспроизводитъ какъ тихое, такъ и взолнованное море и бурю. Между тѣмъ онъ здѣсь передаетъ не только величественныя явленія водной стихіи, но изображаетъ ее также по отношенію къ дѣйствующимъ на лонѣ ея людямъ, какъ отечество племени мореходовъ, корабли котораго, отъ самаго ничтожнаго до самаго большаго военнаго судна воспроизведены въ этихъ картинахъ со всею естественною правдою. Изображенія морскихъ битвъ ван'де Вельде тоже весьма замѣчательны. Потомъ слѣдуетъ назвать: Ремигія Ноомса, прозванаго Зеэманнъ, (т. е. морякомъ), Г. ван'Антема, Яна Дуббельса и Юліуса Парцеллиса.

Извѣстнѣе, хотя быть можетъ не значительнѣе предъидущаго, Лудольфъ Бакгёйзенъ изъ Эмдена (1631—1709). Нѣкоторыя его картины, и преимущественно тѣ, въ которыхъ онъ изображаетъ море съ качающимися на немъ или отражающимися въ волнахъ кораблями, отличаются чрезвычайно изящною и мягкою отдѣлкою; блестящіе тона воздуха и моря еще болѣе увеличиваютъ пріятное впечатлѣніе и придаютъ цѣлому характеръ красивыхъ кабинетныхъ картинъ. Такого рода произведенія встрѣчаются въ разныхъ галереяхъ, (въ амстердамскомъ музеѣ и собраніи ван'дер'Гоона; въ берл. музеѣ, II, 387; въ Мюнхенѣ, въ гал. Питти во Флоренціи и пр.). Зато въ другихъ картинахъ, не допускавшихъ по чему-либо подобной тонко-

сти къ отдѣлкѣ, характеръ грозной стихіи знаменательнѣе выступаетъ благодаря мастерскому, широкому и энергическому исполненію. Мы говоримъ объ изображеніяхъ морскихъ бурь, полныхъ высокой поэзіи, и которыми въ особенности славился Бакгёйзенъ. Въ берл. музеѣ есть мж. пр. двѣ картины подобнаго рода, изображающія сильную бурю у входа въ гавань. Одна изъ нихъ (N. 382) большихъ размѣровъ. Волны подобныя горамъ ударяютъ въ берега, большой корабль взымающійся среди могучихъ волнъ заброшенъ ими въ гавань, другой близокъ къ крушенію; на выброшенныхъ за бортъ въ воду товарныхъ ящикахъ спасается паротъ. Еще замѣчательнѣе другая картина меньшихъ размѣровъ (N. 356, а), гдѣ всѣ предметы болѣе сосредоточены, и впечатлѣніе производимое на зрителя цѣлымъ еще непосредственнѣе. Вода превосходно написана, волны, гонимыя бурею пенистою хлещутъ, по-небу клубами несутся облака, парусное судно заброшено въ гавань разъяренными силами природы.—Много замѣчательныхъ вещей въ англійскихъ галереяхъ и въ Луврѣ. Въ нѣкоторыхъ картинахъ позднѣйшей его поры тѣни часто слишкомъ темны и общая гармонія нарушается краснымъ цвѣтомъ облаковъ.

Мы уже говорили (стр. 204) о высокомъ мастерствѣ коимъ обладалъ Яковъ Рейсдаль тоже въ этой отрасли пейзажной живописи въ которой во всѣхъ отношеніяхъ онъ не уступаетъ Бакгёйзену.

Прочіе живописцы по части морскихъ видовъ, также принадлежащіе къ позднѣйшей порѣ XVII вѣка, менѣе замѣчательны и скорѣе стремятся къ простому воспроизведенію природы чѣмъ къ поэтической ея передачѣ. Къ числу таковыхъ принадлежатъ: П. ванъ Бэкъ; М. Маддерстегъ; В. Витринга; Авраамъ Сторкъ и мн. др.

§ 335. Наконецъ, сюда же надо включить и архитектурныхъ живописцевъ. Главный эффектъ въ картинахъ этихъ художниковъ вообще основанъ на тщательно разсчитанной воздушной перспективѣ и разнообразномъ, искусномъ освѣщеніи; за то въ нихъ большею частью мало обращено вниманія на то, что мы могли бы назвать историческимъ элементомъ этой отрасли живописи, т. е. на признаки вліянія времени на поверхности камня и пр.

Первымъ выдающимся по этой части мастеромъ, въ концѣ XVI еще вѣка былъ Петръ Нэефсъ старшій. Онъ обыкновенно изображаетъ внутренность готическихъ церквей, въ которыхъ таинственный мракъ тамъ и сямъ освѣщается факелами либо свѣчами. Выполненіе чрезвычайно тонкое и отчетливое. Превосходная въ этомъ родѣ вещь, внутренній видъ антверпенскаго собора, въ дрезд. гал., другія картины въ галереяхъ парижск. вѣнск. мюнх. и пр.—Петръ Саендредамъ, положительно подражалъ манерѣ названнаго художника.—Г. ванъ Стэнвикъ младшій, процвѣтавшій около половины XVII вѣка, былъ тоже отличнымъ мастеромъ по этому роду живописи. Любимые его предметы мрачныя, массивныя темницы подъ сводами, освѣщаемыя разнообразнымъ образомъ различнымъ штаффажемъ, то являющимъ лучезарнаго ангела выводящаго Петра изъ темницы, то тюремщикомъ входящимъ къ заключеннымъ съ зажженнымъ факеломъ и пр. Отдѣлка его носитъ величавый и свободный характеръ; отличныя вещи его работы въ этомъ родѣ хранятся въ берл. музеѣ, вѣнск. галереѣ, и пр.

По части видовъ внутренностей церковныхъ зданій въ великолѣпномъ италіанскомъ стилѣ, дворцовъ украшенныхъ колоннами и привѣтливыхъ жилыхъ комнатъ, извѣстны: Блійкъ, І. Б. ван' Бассенъ, Д. ван' Дэленъ, Іоаннъ Гериигъ и мн. др. Положительно лучшимъ въ числѣ ихъ былъ Эмануилъ де Витте (1607—1692); кромѣ Амстердама и Касселя есть еще въ берл. музеѣ двѣ превосходныя картины его руки, (Синагога въ Амстердамѣ и внутренность церкви).—Отъ упомянутыхъ живописцевъ отличаются Іоаннъ ван' дер' Гейденъ (1637—1712) въ особенности красивыми изображеніями городскихъ площадей со зданіями въ голландскомъ характерѣ. (Картины его находятся въ Амстерд. Гагѣ, Касселѣ и преимущ. въ Петербургѣ, потомъ и въ Англіи).—Хорошимъ подражателемъ названнаго сейчасъ мастера былъ Герардъ Беркгейденъ (1643—1693); старшій его немногими годами Яковъ ван' дер' Ульфтъ (род. 1627) тоже принадлежалъ къ тому же направленію. Однако, ни одинъ изъ поименованныхъ архитектурныхъ живописцевъ не превзошелъ повидимому указанныхъ выше работъ Рёйсдааля по этой отрасли живописи (стр. 204).

Нидерландская пейзажная живопись XVII вѣка, какъ и тогдашняя жанровая живопись, представляетъ собою лишь отголосокъ великаго прежняго времени; вмѣсто истиннаго и самобытнаго чувства природы, мы встрѣчаемъ и здѣсь такоеже подражаніе эффектамъ какъ въ работахъ предшествовавшихъ художниковъ. Только въ новѣйшее время возникли опять болѣе самостоятельныя произведенія.

§ 336. Французское искусство оказавъ при Пуссенѣ и Клодѣ Лорренѣ громадное вліяніе на пейзажную живопись всѣхъ послѣдовавшихъ временъ, послѣ этихъ мастеровъ принимаетъ лишь незначительное уже участіе въ дальнѣйшемъ развитіи этой отрасли. Жозефъ Верне, (1714—1789), въ своихъ пейзажахъ и морскихъ видахъ держится еще главнымъ образомъ идеалистическаго направленія названныхъ великихъ предшественниковъ своихъ, и хотя въ картинахъ его большею частью проглядываетъ нѣсколько условная манера, тѣмъ не менѣе онѣ часто производятъ самый отрадный эффектъ. Ж. Верне пріобрѣлъ большую славу въ особенности изображеніями бури, въ коихъ вообще отлично съумѣлъ передать могучую силу разъяренной стихіи. Въ Луврѣ хранятся мж. пр. большіе виды французскихъ морскихъ гаваней; дѣльныя работы, исполненныя имъ по волѣ короля, и сверхъ того также коллекція прекрасныхъ морскихъ картинъ.—Руки Губерта Роберта (1733—1808), тамъже двѣ картины съ римскими развалинами во вкусѣ прошлаго столѣтія; тоже весьма дѣльныя вещи, покрайней мѣрѣ по отношенію къ воздуху и освѣщенію.

Въ Англіи выступаетъ Томасъ Генсборо (1727—1788), заслуги котораго по части пейзажной живописи равняются значенію Рейнольдса по исторической и портретной живописи; онъ положилъ основаніе тому направленію, которому по настоящее время преимущественно слѣдуютъ англичане. Картины его представляютъ по большой части незатѣйливые виды англійскихъ мѣстностей, и производятъ весьма пріятное впечатлѣніе на глазъ благодаря глубокому, сочному колориту и какой-то особенной игрѣ тоновъ, но отчасти нѣсколько манерны. Самыя лучшія его работы хранятся въ лонд.

пан. галереѣ и въ коллекціи лорда Гровенора; въ послѣдней въ особенности превосходна маленькая картина морского берега во время бури. (Также замѣчательныя по колориту портреты его руки).— Въ Генсборо ближе всѣхъ подходитъ Джонъ Констэбль (1776—1837), его виды англійской природы «при дождѣ и при солнцѣ», отличаются сочностью колоритъ и свободной отдѣлкою. (Хлѣбное поле, хуторъ, въ пан. гал.)— Ричардъ Вилсонъ (1714—1782; вилла Мецената, дѣти Ніобеи и пр. въ лонд. пан. гал.) и другіе англійскіе пейзажисты, напротивъ, держались болѣе идеальнаго стиля Гаспара Нуссена, весьма полюбившагося англичанамъ, и даже подражали потемнѣлому черному цвѣту его деревьевъ.

Въ Испаніи пейзажъ никогда не достигалъ вполнѣ самостоятельнаго значенія, и служа заднимъ фономъ на историческихъ картинахъ, отдѣлывался живописцами большею частью весьма поверхностно, и единственно дабы освѣщенныя фигуры эффектнѣе выдѣлялись въ воздушномъ пространствѣ. Изъ числа не многихъ настоящихъ ландшафтовъ, славятся въ особенности нѣкоторые многофигурные пейзажи Веласкеса въ мадр. музеѣ; и потому едвали достойны имени его приписываемыя ему картины (бывшей испанск. галереи) въ Луврѣ. Намъ не извѣстно ни одно произведеніе Игнасіо Ріарте, сотрудника Мурильо (стр. 730); кромѣ его хвалятъ еще какъ отличнаго пейзажиста Энрике-де-лась Маринасъ (1620—80). Пейзажъ въ Луврѣ носящій имя Мурильо представляетъ пустынную горную мѣстность при насмурномъ небѣ и отличается хотя эскизнымъ но тверднымъ, мастерскимъ, исполненіемъ.

Дѣятельность Итальянцевъ по этому роду живописи за исключеніемъ болонъской школы (см. выше) не значительна. Мы упомянули уже въ подробности о великихъ, хотя и одиночныхъ работахъ Сальватора Розы (стр. 683. 684). Въ числѣ пейзажистовъ XVIII вѣка можно привесть ради имени только, Андрея Локателли. Въ своемъ родѣ немного лучше ихъ архитектурные живописцы Паннини и оба Каналлетти (стр. 687), хотя, сравнительно съ нидерландцами XVII вѣка, картины этихъ живописцевъ также почти не выходятъ изъ разряда декораціонныхъ и простыхъ видописныхъ произведеній.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Живопись животныхъ, домашняго затишья и пр.

§ 337. Такимъ же образомъ какъ въ XVII вѣкѣ отъ господства исторической живописи освободились жанръ и пейзажъ, такъ одновременно отдѣлились отъ этого большаго цѣлаго и другія еще второстепенныя отрасли. Предметы, которые прежде допускаемые были только въ видѣ случайныхъ побоч-

ныхъ принадлежностей или прикрасъ, стали теперь отдѣляться самостоятельно и сами по себѣ получали значеніе особыхъ родовъ художественныхъ изображеній.

Сюда относится вообще въ области живописи животныхъ. Различіе ея отъ упомянутыхъ нами уже прежде буколическихъ изображеній заключается главнымъ образомъ въ томъ, что въ названныхъ картинахъ преобладаетъ пейзажный элементъ, т. е. что все въ нихъ сосредоточено на пейзажѣ, тогда какъ разсматриваемая нами теперь отрасль живописи непосредственно основана на живописномъ воспроизведеніи природы животныхъ. Естественно, что между обоими названными родами существовала связь, такъ что, какъ уже прежде указано было, одинъ родъ часто переходилъ въ другой.

Самостоятельная отрасль такъ назыв. живописи животныхъ, главнымъ образомъ обнимаетъ изображенія гоньихъ животныхъ. Картины эти обыкновенно большаго размѣра, и писались для украшенія великолѣпныхъ охотничьихъ замковъ; животныя представлены въ нихъ, либо въ цикомъ выраженіи своей свободы, либо убитыми, въ видѣ трофеевъ удачной охоты.—Рубенсъ безспорно первый мастеръ по этой отрасли искусства, уже выше (стр. 696) мы упомянули о его грандіозномъ изображеніи охоты на львовъ и волковъ. Ближе всѣхъ къ нему подходитъ другъ его Францъ Снейдерсъ (1579—1657), помогавшій ему часто своимъ искусствомъ, и въ картинахъ котораго фигуры нерѣдко исполнялъ Рубенсъ. Дикія и полныя жизни охотничьи сцены; олень преслѣдуемый собаками; кабанья травля; схватившіяся съ медвѣдемъ гончія собаки, полныя выраженія звѣриной ярости и бѣшенства, — вотъ въ какихъ картинахъ развертывается своеобразно-величавый талантъ этого художника. Отличныя произведенія въ этомъ родѣ находятся въ Луврѣ, въ дрезд. и вѣнск. галереяхъ, въ берл. музеѣ, и въ коллекціахъ у частныхъ людей въ Англіи. Въ другихъ опять картинахъ мы видимъ искусно сгруппированныя кучи убитой дичи, въ коихъ каждый отдѣльный предметъ съ точностью воспроизведенъ съ натуры, (въ петерб. Эрмитажѣ.) — Іоаннъ Фейтъ (1609—1661) второй отличный художникъ, отличившійся такимъ же направленіемъ и превосходящій Снейдерса теплотою и силою колеровъ. Въ его картинѣ изображающей сцену преслѣдуемую стаею свирѣпыхъ гончихъ (въ берл. музеѣ), превосходно передана живость движеній животныхъ; другія вещи въ Вѣнѣ и Мюнхенѣ; чаще всего встрѣчаются изображенія убитой дичи.—Въ числѣ прочихъ современниковъ его писавшихъ охотничьи сцены и мертвую дичь, надо упомянуть: Карла Рутгарда, (нѣмца, приблиз. 1660—1680; охоты на оленей и травли кабановъ его работы, отличающіяся тонкимъ и щегольскимъ исполненіемъ, въ берл. музеѣ); Лиліенберга; и въ особенности Іоанна Везникса (1644—1719). Двое послѣднихъ отличались преимущественно изображеніями дикой и домашней птицы, живой и мертвой; (картины обоихъ въ Мюнхенѣ, Амстердамѣ, Гагѣ, превосходная картина убитый заяцъ и цапли въ берл. музеѣ.)

Мельхіоръ Гондекутеръ (1636—1695), составилъ себѣ славу изображеніями птичьихъ дворовъ, которымъ часто умѣлъ придавать особенную привлекательность посредствомъ какого либо вставочнаго событія. Какъ примѣръ укажемъ на картину въ дрезд. галереѣ, изображающую хищную птицу, го-

товящуюся унести цыпленка и сопротивляющихся ей грознаго пѣтуха и курицы. (Другія мастерскія вещи въ Касселѣ, Вѣнѣ, Брауншвейгѣ, и преимущественно въ Амстердамѣ). — Къ нему близко подходитъ Адріанъ ван' Утрехтъ, (картины его руки тамъже). Сюдаже примыкаетъ Петръ Каулицъ, современный ему нѣмецкій художникъ; въ берл. музеѣ отличное изобр. птичьяго двора, въ которомъ индюкъ съ пѣтухомъ какъ будто спорятъ о начальствѣ надъ дворомъ.

Позднѣе упомянутыхъ художниковъ жилъ въ Германіи, въ Аугсбургѣ, знаменитый живописецъ по части изображеній животныхъ Іоаннъ Эліасъ Ридингеръ (1695—1767). Картины этого мастера (по большой части малаго размѣра), встрѣчаются не очень часто, (въ Касселѣ). Между любителями охоты онъ извѣстенъ скорѣе по многочисленнымъ своимъ гравюрамъ изображающимъ разнообразныя породы животныхъ и различнѣйшія охотничьи сцены, и въ которыхъ въ особенности мастерски схвачены, и видимо съ любовью представлены нравы и жизнь оленей. Кромѣ того у Ридингера уже знаменательнѣе выступаетъ пейзажъ, но опятьтаки съ нѣсколько условнымъ отпечаткомъ, но не лишеннымъ извѣстнаго величаваго смысла.

На ряду съ этими картинами въ которыхъ животныя представлены если не вездѣ въ живомъ ихъ движеніи, но всегда въ мягкой и лоснящейся шкурѣ или въ пестромъ убранствѣ своего пера, слѣдуетъ упомянуть о другомъ родѣ изображеній, приличныхъ скорѣе для кухни или мясной лавки, чѣмъ для парадныхъ залевъ охотящейся знати. Туши свиныя и говяжьи заботливо опрятанныя и вывѣшенныя, обставленныя различнаго рода кухонной посудою, и представленныя съ величайшею естественною правдою,—въ своемъ родѣ тоже дѣйствуютъ на чувство зрителя, предвѣщая ему обильную трапезу. Какъ мастера по части подобныхъ изображеній назовемъ хотя одного, Лансэка, написавшаго мж. пр. хорошую картину въ этомъ родѣ, въ берл. музеѣ. — Для укомплектованія трапезы нѣтъ тоже недостатка въ изображеніяхъ различной превосходной рыбы, какъ видно по картинамъ Гиллиса и Адріанссена, (около половины XVII вѣка), въ берл. музеѣ.

§ 338. Изображенія большихъ праздничныхъ столовъ, уставленныхъ яствами, (какъ у Якова Іорданса), и у которыхъ лишь второстепенную роль исполняютъ гости, встрѣчаются рѣдко, но взамѣнъ ихъ, голландское искусство изобилуетъ изображеніями закусокъ. Понятно; передъ этими болѣе скромными и привѣтливыми на видъ картинами, зрителю непремѣнно становится спокойнѣе на душѣ, тогда какъ чрезмѣрное количество заманчивыхъ предметовъ только сбиваютъ у него позывъ на пищу и затрудняютъ выборъ. Здѣсь собраны въ одну прекрасную группу, драгоцѣнной работы бокалы и ковши, и изящные стаканы съ пѣнящимся виномъ, соблазнительные паштеты, сочные плоды, морскіе раки и раченки и лоснящіяся устрицы, словомъ всѣ плотныя, передъобѣденныя утѣхи коими наслаждались древніе мастера въ сообществѣ того или другаго добраго товарища, олицетворены въ этихъ картинахъ для отдаленнаго потомства, какъ свидѣтельства здраваго вкуса прѣдковъ. Но, умолкла шумная возня тѣхъ, которые нѣкогда сидѣли за этими соблазнительно уставленными столами, и потому довольно удачно придумано съ тѣхъ поръ для этихъ произведеній названіе «картинъ домашняго

затишья», (Stillleben). Однакожъ, хотя упомянутые мастера «притихли», подобно благородному Меркутіо, всетаки имена ихъ будутъ сохранены въ исторіи искусства, и слава своеобразныхъ художниковъ за ними упрочена. Относящіеся сюда мастера: Яковъ ван'Эсъ (или Эссэнъ, (1606—1662); Адріанссенъ; Петеръ Насонъ (писалъ тоже портреты); Эвертъ и Виллемъ ван'Альстъ; Вигоръ ван'Хэда; Т. Ансговенъ и мн. др. процвѣтали всѣ во второй половинѣ XVII вѣка. Галереи берл. дрезд. вѣнск. и пр. богаты произведеніями ихъ рукъ.

§ 339. Отраднѣе и блестящѣе, въ весеннемъ неувядаемомъ убранствѣ своемъ, красуются «цвѣточныя картины» съ многочисленными и крошечными обитателями своими, живыми насѣкомыми. Здѣсь всего долѣе удержалось чувство природы нидерландскихъ художниковъ, и трехвѣковая художественная слава этой страны, разставаясь съ нею на время, оставляетъ по себѣ въ этихъ картинахъ какъ бы милый прощальный букетъ.

Іоаннъ Брейгель, какъ мы видѣли, еще раньше упражнялся въ живописи цвѣтовъ, и потому прозванъ былъ «цвѣточнымъ Брёйгелемъ», но произведенія его въ этомъ родѣ не производятъ полнаго общаго эффекта. Значительнѣе ученикъ его Даніилъ Сегерсъ, или правильнѣе Зегерсъ (1590—1661). Цвѣты писанные имъ отличаются пріятною простотою и гармоническимъ сочетаніемъ колеровъ, и расположены обыкновенно въ видѣ гирляндъ вокругъ другихъ предметовъ; такъ напр. въ двухъ подобнаго рода картинахъ, въ берл. музеѣ, по срединѣ представлены одноцвѣтною сѣрою краскою рельефныя изображенія работы Эразма Квеллинуса. Другія вещи въ Антверпенѣ, Дрезденѣ и пр. Запоздалымъ и посредственнымъ послѣдователемъ Брёйгеля былъ Янъ ван'Кессель (род. 1626) *) Нѣкто ван' дер'Спельтъ, весьма близко подходитъ къ Сёгеру. Другіе ученики его: Янъ Филипъ ван'Тіэленъ и Николай ван'Верендаль. — Іоаннъ Давидъ де Гэмъ (1600—1674), цвѣты и плоды его работы исполнены съ самой изящною и тщательной законченностью, и сгруппированы съ такимъ тонкимъ вкусомъ, что услаждаетъ взоръ чистѣйшей гармоніею блестящихъ колеровъ. Въ дрезд. гал. есть значительное число картинъ его руки. Въ берл. музеѣ весьма цѣнное произв. этого художника: роскошно и сильно написанная гирлянда изъ цвѣтовъ и плодовъ, расположенная вокругъ изящно изваянной изъ камня рамки, (въ серединѣ новая картина работы Бегаса). Одна большая картина де Гэма въ вѣнск. галереѣ отличается своеобразно-поэтическимъ характеромъ: въ нишѣ стоитъ чаша Евхаристіи съ Гостіею, окруженная роскошными гирляндами изъ фруктовъ и цвѣтовъ, какъ будто приносимыми въ жертву Божеству. Другія вещи въ Гагѣ, Амстердамѣ, Касселѣ и пр. Весьма достойными учениками де Гэма были кромѣ сына его Корнилія, Авраамъ Миньонъ изъ Франкф., Маргаван'Остервейкъ и мн. др. — Позднѣе процвѣтала извѣстная цвѣтописица Рахиль Рёйшъ (1663—1705); роскошныя картины ея тоже выполнены съ крайней законченностью, но иногда въ нихъ недостаетъ общей гармоніи; (въ Гагѣ, Мюн-

*) Waagen, Handb. напротивъ, называетъ его дѣльнымъ подражателемъ Рейсдааля

хемъ, Кассель и пр.) потомъ Іоаннъ ванъ Гейсумъ (1682—1749), произведенія котораго при такойже законченности, всетаки обличаютъ больше благородства и свободы. Позднѣйшія изображенія цвѣтовъ его руки впрочемъ холодны, пестры и запутаны, (въ Берлинѣ, Дрезденѣ, Гаагѣ, Вѣнѣ и Парижѣ). Ему усѣшно подражалъ Янъ ванъ Осъ старшій.

Картины поименованныхъ художниковъ носятъ вообще болѣе характеръ блестящихъ декораціонныхъ работъ. Произведенія другихъ художниковъ отличаются большею простотою; въ нихъ преимущественно представлено тихо произрастающее въ полѣ растеніе, прикрывающее подъ листвою своею таинственную возню ящерицъ и букашекъ, птичекъ и пресмыкающихся. Есть весьма цѣльныя и привлекательныя картины въ этомъ родѣ писанныя художниками того времени; для примѣра укажемъ на отличную картину О. М. ванъ Срика (1613—1673) въ берл. музеѣ *).

§ 340. Ни въ одной странѣ искусство не можетъ сравниться съ нидерландскимъ въ этихъ побочныхъ отрасляхъ живописи, и хотя почти всѣ писались картины животныхъ и домашняго затишья, но эти работы неподнялись были либо второклассными декораціонными живописцами, либо помощниками нѣкоторыхъ историческихъ живописцевъ заваленныхъ работами, и у которыхъ недоставало времени и охоты заниматься побочными предметами въ своихъ картинахъ. Такимъ образомъ повышому Моралесъ образовалъ для себя Хуана Лабрадора (стр. 651) для отдѣлки побочностей, и Аннибалъ Каррачи своего Гоббо да'Фрутти (стр. 673), для плодовъ и цвѣтовъ и пр., художники эти потомъ, по своей спеціальности произвели самобытныя работы не лишенныя достоинствъ. Но въ нихъ ощутительно отсутствіе той нидерландской любви къ явленіямъ природы, непренебрегавшей мелочами, и потому даже лучшія изъ такихъ картинъ всетаки производятъ впечатлѣніе декораціонныхъ работъ. Мы упомянули уже (стр. 733) о немногихъ испанскихъ и итальянскихъ живописцахъ отличившихся по этой части; къ нимъ легко можно бы прибавить сотню забытыхъ нынѣ именъ художниковъ всѣхъ странъ. Роскошь того времени вскорѣ стала требовать пейзажей надъ каждою дверью въ домѣ, фруктовыхъ и цвѣточныхъ гирляндъ вокругъ каждаго зеркала;—произведенія оставляющія насъ вполнѣ равнодушными, но на которыя между тѣмъ тратилась бездна таланта.

*) Въ Германіи Поммерсфельденская галерея въ особенности богата нидерландскими фруктовыми, цвѣточными и тому подобными картинами.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Немецкие художники XVIII столѣтія.

§ 341. Въ числѣ обнаружившихся съ половины предшествующаго столѣтія предзнаменованій новаго порядка вещей, занимаетъ не послѣднее мѣсто новое развитіе живописи. Одновременно съ наступленіемъ періода просвѣщенія и весьма значительныхъ реформъ во многихъ государствахъ Европы, какъ и возрожденіемъ литературы въ различныхъ странахъ, и въ живописи также совершается коренной переворотъ. Всею силою своею она обращается къ формамъ классической древности, которая впослѣдствіи, во время революціи, становится идеаломъ и во многихъ другихъ отношеніяхъ, какъ для формъ государственныхъ учрежденій, такъ и для модъ на платье. Съ страстною энергіею искусство порывается возстановить связь съ глубокимъ прошедшимъ, отодвинувшимся далеко за средніе вѣка, и обѣщавшимъ повидимому, не электическій и условный, но абсолютно совершенный стиль. Только такимъ образомъ, искусство надѣялось освободиться отъ бездны различныхъ манеръ, оставшихся въ немъ отъ великихъ школъ прежнихъ временъ.

Но прежде чѣмъ новое направленіе могло развернуться, надлежало, такъ сказать, вновь открыть старину, и яснѣе чѣмъ прежде дѣлалось, объяснить истинное и вѣчное значеніе ея твореній, и въ нихъ указать ходъ развитія искусства. Это сдѣлалъ Іоаннъ Винкельманнъ (1717—1768). Не обладая самобытною творческою способностью, Винкельманнъ тѣмъ не менѣе съумѣлъ проникнуть въ глубину искусства; онъ снялъ покрывало скрывавшее повидимому дотолѣ высокое достоинство и величіе образцовыхъ произведеній классической древности, и ввелъ болѣе разумное изученіе антиковъ, способное очистить вкусъ и направить чувство; и хотя археологическіе труды его въ отдѣльности требуютъ дополненій и исправленій съ точки нынѣшняго состоянія наукъ, но слова его, полныя пророческаго вдохновенія, раскрывшія передъ нами скрытыя красоты, тѣмъ не менѣе будутъ раздаваться еще въ отдаленные вѣка.

Винкельманнъ жилъ въ дружественныхъ отношеніяхъ съ первѣйшими нѣмецкими художниками своего времени, и установившаяся между ними связь привела къ основанію болѣе чистаго живописнаго стиля, но только слѣдующему поколѣнію суждено было осуществить наставленія великаго учителя въ живомъ художественномъ творчествѣ. Въ этоже время пробуждается также отчасти самостоятельное натуралистическое стремленіе къ болѣе свободному изображенію живыхъ формъ, оказавшее благотворное вліяніе на искусство; сверхъ того, въ самомъ первомъ поколѣніи сказывается тоже болѣе свободное электическое направленіе, принимавшее въ образцы кромѣ антиковъ, также нѣкоторыхъ изъ великихъ мастеровъ но-

вѣйшаго времени. — Высшее образованіе Викельманна до переѣзда его въ Италію, принадлежитъ Дрездену, городу стоявшему въ ту пору въ главѣ художественныхъ дѣлъ Германіи, и съ которымъ находились въ близкихъ сношеніяхъ также знаменитѣйшіе изъ современниковъ Винкельманна, (мж. пр. упомянутый нами уже Дитрихъ). Изъ числа ихъ надо привесть въ особенности слѣдующихъ: *)

Адамъ Фр. Эзеръ (1717—1799), не отличающійся глубокою энергіею, ни внутреннею знаменательностью композиціи, но какъ заклятый врагъ маперпаго вкуса своего времени, много содѣйствовавшій наставленіемъ и примѣромъ къ болѣе благородному взгляду на искусство. Въ Лейпцигѣ, гдѣ онъ провелъ бо́льшую часть своей жизни, можно видѣть различныя произведенія его работы, въ числѣ коихъ наиболѣе замѣчательны въ особенности картины въ церкви с. Николая.

Антонъ Рафаэль Менгсъ (1728—1779). **) Исторія образованія этого художника представляетъ поразительную разницу сравнительно съ ходомъ развитія современниковъ его. Благодаря строгости отца, недававшаго воли сыну, Антона не коснулась манерность старшихъ мастеровъ того времени, а въ Римѣ, куда онъ рано былъ отвезенъ, все его вниманіе направляемо было на самое тщательное изученіе великихъ живописцевъ XVI вѣка, въ особенности Рафаэля и антиковъ. Строгое знакомство съ изящными формами составляетъ по этому основную черту его искусства. Если въ картинахъ Менгса для насъ ощутительно отсутствіе свободной и живой оригинальности свойственной геніальнымъ произведеніямъ, и въ настоящее время онѣ намъ кажутся холодными, то всетаки вполнѣ достойно вниманія стремленіе художника, составляющее знаменательное и важное по послѣдствіямъ своимъ явленіе въ развитіи новѣйшаго искусства, въ особенности потому, что неутомимой дѣятельности этого мастера открыто было обширное поле въ Германіи, Италіи и Испаніи. Менгсъ впрочемъ былъ эклектикъ, и старался слить въ одно красоту антиковъ, Рафаэля, Тиціана и Корреджіо,— стремленіе, о невыполнимости котораго нѣтъ надобности вновь распространяться, и само собою свидѣтельствующее скорѣе о школьномъ своемъ характерѣ нежели о самобытномъ талантѣ. Замѣчательныя работы Менгса можно видѣть въ Германіи, въ галереяхъ Берлина, Вѣны и Дрездена; въ послѣднемъ городѣ достоинъ вниманія въ особенности большой надпрестольный образъ его работы «Взятіе на Небо Б. Матери», въ католической церкви. Въ Римѣ есть нѣсколько примѣчательныхъ фресковыхъ изображеній на потолкахъ въ ц. с. Евсевія, въ виллѣ Альбани (Парнассъ) и въ одномъ покоѣ ватиканск. библіотеки, (въ камерѣ де'папири); въ Испаніи также много картинъ его руки.—Менгсъ написалъ различныя теоретическія сочиненія объ искусствѣ, которыя хотя во многомъ не соотвѣтствуютъ уже требованіямъ новѣйшаго времени, но тѣмъ не менѣе приносятъ существенную пользу

*) O. F. Gruppe: „О развитіи новѣйшаго нѣмецкаго искусства" въ Buchner deut. Taschenb. 1837. стр. 63 и сл.

**) Bianconi: Elogio storico del Cav. A. P. Mengs. - Cav. d'Asara: Opere di Mengs (Введеніе) и др. соч.

высшему развитію искусства.—Извѣстно его соперничество съ Помпео Баттони (1708—1787) въ Римѣ,*)(не лишенное благородства, и нисколько не походившее на враждебныя отношенія между собою художниковъ въ XVII вѣкѣ). Баттони повидимому являлся поборникомъ италіянскаго искусства, а въ сущности самъ уже склонялся къ новому направленію строгаго стиля, какъ въ особенности видно по его картинѣ изображающей «низверженіе Симона волшебника» въ ц. С. М. Анджели въ Римѣ, картинѣ отличающейся весьма дѣльнымъ исполненіемъ и большою силою, хотя въ ней схвачена только внѣшняя сторона момента. — Вліяніе Менгса, какъ главнаго начальника надъ художественными учрежденіями въ Испаніи, и какъ практическаго художника, возбудило стремленіе къ большей правильности, хотя ему и не удалось сообщить испанскому искусству новый живительный духъ. Ученикъ его Франсиско Байе и Субіасъ, причисляется къ отличнѣйшимъ мастерамъ прошлаго столѣтія.

Рядомъ съ Менгсомъ слѣдуетъ назвать Анджелику Кауфманнъ (1742—1808), произведенія которой отличаются особенною ясностью и привлекательностью формъ, колоровъ и отдѣлки, но часто также носятъ весьма вялый сантиментальный характеръ. (Много картинъ ея руки въ Берлейгаузѣ; другія вещи въ ц. С. М. маджіоре въ Бергамѣ). Послѣ Менгса на искусство имѣлъ значительное вліяніе Іоаннъ Генрихъ Вильгельмъ Тишбейнъ младшій, (племянникъ вышеназваннаго художника, (1751—1828), отчасти различными воспроизведеніями своими съ античныхъ изображеній на вазахъ, отчасти собственными работами, изображающими сюжеты изъ классическихъ миѳовъ. Значительное число ихъ хранится въ великогерцогскомъ дворцѣ въ Ольденбургѣ. Тамъже хранится богатый циклъ умныхъ идиллическихъ изображеній, принадлежащихъ къ числу самыхъ лучшихъ его произведеній. Въ первое время Тишбейнъ довольно удачно писалъ сцены изъ средневѣковой исторіи, въ томъ числѣ «Конрадина, которому читаютъ смертный приговоръ,» картину возбудившую въ свое время общее вниманіе, (теперь въ Пирмонтскомъ княж. дворцѣ). Онъ славился также изображеніями животныхъ. Наконецъ сюдаже должно включить Фр. Г. Фюгера (1751— 1818), образовавшагося въ школѣ Озера, и примкнувшаго въ послѣствіи къ стилю школы Давида, (Версаля, въ дворцѣ Эстергази въ Вѣнѣ); Герхардъ Кюгельхенъ (1772—1820), замѣчательнаго по прекрасному живому колориту, (Блудный Сынъ въ дрезд. музеѣ), и Маттеи (смерть Кодра).

Антона Граффа изъ Швейцаріи (1736—1813) можно привесть какъ отличнаго портретиста, умѣвшаго передать природу съ большимъ изяществомъ и привлекательною наивностью. Въ особенности весьма замѣчательны мужскіе портреты его работы.

Вышеупомянутый натуралистическій элементъ въ искусствѣ этого времени выказывается особенно рѣзко въ пейзажѣ. Художники постепенно оставляютъ условный способъ отдѣлки, и въ противоположность ему является

*) Cav. O. Bonn. del Cav. Pompeo Batoni. Roma 1787

стремление къ точной но иногда рѣзко сухой передачѣ отдѣльныхъ явленій природы. Въ числѣ художниковъ принявшихъ въ образецъ себѣ германскую природу, надо упомянуть въ особенности Іоанна Фр. Наша Вейтша (1723—1802), прославившагося своими видами дубовыхъ лѣсовъ; потомъ Фридриха Георга Вейтша, (сына предыдущаго, 1758—1828), которому не особенно удавались историческія композиціи, но весьма дѣльнаго мастера по части портретовъ и ландшафтовъ. Въ числѣ живописцевъ изображавшихъ виды италіянской природы первое мѣсто принадлежитъ Якову Филиппу Гаккерту (1737—1807). Обширная дѣятельность этого художника оказала положительное вліяніе на развитіе пейзажнаго искусства; картины его и рисунки, (отличающіеся силою превосходною воздушной перспективою дальныхъ плановъ), развѣшены по всѣмъ галереямъ.*)—Изъ прочихъ пейзажистовъ того времени назовемъ еще дѣльнаго Саломона Гесснера изъ Цюриха, и Фердинанда Кобеля.

Представителемъ жанра является Даніилъ Николай Ходовецкій (1726—1801), превосходный и самобытный художникъ, мало извѣстный по живописнымъ работамъ, но составившій славу главнымъ образомъ безчисленными маленькими радировавшими гравюрами, коими онъ украсилъ литературныя произведенія своего времени. Прелестнѣйшая наивность и свободное, остроумнохарактеристическое изложеніе, придаютъ большей части его работъ весьма привлекательный отпечатокъ, хотя съ другой стороны въ числѣ ихъ тоже много довольно плохихъ вещей.

*) Goethe. Philipp Hackert. Biogr. Skizze. Tübingen. 1811. (Въ соч. Гете, Т. 37).

КНИГА ШЕСТАЯ.

НОВАЯ ЖИВОПИСЬ.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Возрождение нѣмецкаго искусства.

§ 342. Вопреки распредѣленію главъ принятому въ прежнихъ изданіяхъ этого сочиненія, мы послѣднюю главу включили въ предыдущую эпоху, чтобы ее сохранить для читателя въ прежнемъ ея видѣ. Съ тѣхъ поръ прошло двадцать лѣтъ полныхъ богатаго развитія во всѣхъ отрасляхъ искусства, показавшія художникамъ, какъ и нехудожникамъ, что новую эпоху слѣдуетъ считать отъ Якова Аэмуса Карстенса. Не потому однако, что Карстенсъ, какъ нѣкоторые утверждали, впервые опять черпнулъ у источника древности, но потому что онъ былъ первымъ самобытнымъ творческимъ геніемъ новаго времени и потому — Божіею милостью — художникомъ. Заблужденіе думать, будтобы искусство можетъ быть возраждаемо съизвнѣ единственно посредствомъ изученія произведеній хотябы самыхъ знаменитыхъ предшественниковъ. Честь памяти Винкельманна, честь безсмертнымъ заслугамъ Лессинга, содѣйствовавшимъ къ распространенію болѣе яснаго взгляда на законы искусства и поэзіи! Но всего этого было бы недостаточно. Не переводъ библіи, (если намъ позволятъ сравненіе), произвелъ реформацію, но пылкій умъ Лютера, опиравшійся на этотъ переводъ и дѣйствовавшій имъ. Нельзя также отрицать, что направленіе къ античному такихъ мужей каковы были Менгсъ, Фюгеръ и подобные имъ, (судя по тому значенію какое пріобрѣло это направленіе въ академіяхъ), послужило для новаго развитія нѣсколько подготовительною ступенью, сколько преградою, хотя, правда, оно потомъ и разлилось черезъ него съ усиленною силою широкимъ потокомъ. Въ послѣствіи, новыми могучими дѣятелями въ искусствѣ являются съ одной стороны, народное чувство, возбужденное и окрѣпшее подъ гнетомъ чужеземнаго владычества, съ другой, пробуждающееся вновь религіозное сознаніе,

и также временно вступаютъ въ оппозицію какъ съ древнимъ, такъ и съ новымъ язычествомъ. Не слѣдуетъ впрочемъ упускать изъ вида, что Карстенсъ, (тоже Шикъ, Кохъ и другіе), отнюдь не избралъ для себя исключительною исходною точкою антикъ, а что почти одинаковую роль въ развитіи этого художника играли какъ образцовыя произведенія Микель Анджело и Джіулио Романо, такъ и христіанскій духъ средневѣковой эпохи. Какъ божественная комедія Данте, эта великая поэма въ которой также сливаются средневѣковыя воззрѣнія съ античными, такъ и соотвѣтствующая ей поэма Гёте новыхъ временъ, Фаустъ (и въ ней въ особенности волшебная кухня), ему внушали сюжеты для картинъ наравнѣ съ Гомеромъ, Софокломъ, Аристофаномъ и Лукіаномъ.

Яковъ Асмусъ Карстенсъ, (род. въ Санкт'Юргенѣ близъ Шлезвига въ 1754 г. ум. въ Римѣ въ 1798 г.), художественное образованіе получилъ въ копенгагенской академіи, потомъ пользовался въ Берлинѣ нѣкоторымъ почетомъ и поддержкою, и наконецъ, (уже на 38-мъ году жизни) нашелъ даже возможность осуществить задушевное желаніе свое отправиться въ Римъ. Но какъ въ томъ, такъ и въ другомъ городѣ, онъ долженъ былъ бороться противъ преградъ которыя успѣхамъ его противопоставляли, и мелочной взглядъ чуждыхъ ему людей, такъ и личное его чувство независимости и прямота доходившая иногда до рѣзкости. Какъ въ Римѣ такъ и въ Германіи, не многіе предчувствовали будущаго его значенія, и устроенная этимъ художникомъ (по примѣру Сальватора Розы) въ Римѣ выставка собственныхъ картинъ, вызвала сильное порицаніе даже въ средѣ его соотечественниковъ. Ему никогда не доставались большіе заказы, и потому даже лучшія его произведенія не превышаютъ извѣстнаго средняго размѣра; вообще ему не было дано много упражнятся въ техникѣ масляной живописи, (не говоря уже о совершенно забытой въ то время фресковой живописи) *). Между тѣмъ, въ этихъ простыхъ очеркахъ, въ этихъ незатѣйливо расписанныхъ гуашевыми красками листахъ, таится зародышъ новѣйшаго нѣмецкаго искусства, и видны величіе замысла и благородство формъ, доходящія среди мелочной и холодной рутины отжившей художественной манеры, до высоты лучшихъ живописныхъ композицій когда либо существовавшихъ. Изъ числа ихъ, въ кабинетѣ гравюръ берл. музея хранится превосходный рисунокъ перомъ, изображающій наказаніе Данаидъ, но большая часть Карстенсовыхъ работъ находится въ веймарск. музеѣ, куда въ новѣйшее время также поступила богатая композиція «низверженіе отпадшихъ ангеловъ», за которую художникъ въ прежніе годы удостоенъ былъ званія члена берл. академіи **).

*) „Амуръ котораго поитъ Вакхъ" написанный масляными красками для барона фонъ Кнута, теперь въ копенгагенск. королевской библ., какъ говорятъ, сверхъ ожиданія прекрасная картина, какъ по колориту, такъ и по техническому выполненію.

**) Fernow, das Leben Carstens. — Les Argon. selon Pindare. Orphée et Apoll. de Rhodes en 24 planches, inv. et dess. p. I. A. Carstens et gravées par I. Koch. Rome 1799. Рисунки I. А. Карстенса въ Веймарѣ. Гравир. въ очеркахъ и изд. В. Мюллеромъ. Съ объясн. Хр. Шухардта (II тетр.) Веймаръ у изд. Лейпцигъ у Р. Вейгеля. Замѣтимъ кстати, что композиція № XXXVIII (въ 10 тетр.) которой многіе ученые и знаменитыя археологи не въ состояніи были объяснить, положительно изображаетъ Фаэтона передъ трономъ отца своего по Ovid. Met. L. II. 23 - 30.

Эбергардъ фонъ Вехтеръ (род. въ Солингенѣ 1762, ум. въ Штуттгартѣ въ 1852 г.) всѣхъ ближе сродственъ Карстенсу по характеру и направленію, и кромѣ того сходствуетъ съ нимъ еще въ томъ, что также не въ раннихъ годахъ началъ выработать технику свою и колоритъ. (Главныя его произведенія: Іовъ поносимый друзьями своими, Вакхъ Мельпоменосъ, Геркулесъ на распутіи, въ училищѣ художествъ въ Штуттгартѣ). Счастливѣе въ послѣднемъ отношеніи, и можетъ быть способнѣе отъ природы былъ Готлибъ Шикъ (род. въ Штуттгартѣ въ 1779, ум. тамъже 12 Апрѣля 1812), отличившійся также въ пейзажахъ и, въ противоположность прочимъ передовымъ борцамъ нѣмецкаго искусства, занимавшійся успѣшно портретной живописью. Ранняя смерть похитила его среди полной дѣятельности и возраставшаго къ нему уваженія какъ нѣмцевъ, такъ и иностранцевъ.

Іосифъ Кохъ (род. 1773 въ Обергибельнѣ въ Тиролѣ, ум. 1839), истая, прямая нѣмецкая натура, одаренная могучею фантазіею и положительною наклонностью къ пластическому. Какъ непосредственный ученикъ и другъ Карстенса, онъ представляетъ собою какъбы духовную и внѣшнюю связь между нимъ и слѣдующею группою великихъ художниковъ, которымъ суждено было завершить то, что подготовлено было Карстенсомъ. Съ ними вмѣстѣ онъ написалъ сцены изъ Божественной комедіи Данта въ виллѣ Массими. Рядъ другихъ композицій изъ этойже поэмы, составлявшія любимый его трудъ въ продолженіи долгой художнической жизни, (и хотя только рисованныя перомъ), принадлежатъ (числомъ 37) королевск. собранію въ Дрезденѣ. Историческіе пейзажи Коха чрезвычайно важны, такъ какъ вмѣстѣ въ Л. Рейнгардтомъ (1761—1847) Францомъ Катель (род. въ Берл. 1778 ум. 1856) и братьями Оливье (а въ особенности Фердинандомъ Оливье ум. 1841), онъ значительно содѣйствовалъ новому могучему процвѣтанію этой отрасли (Праздникъ въ день рожденія въ Олевано, и пейзажъ послѣ грозы, въ новой мюнх. пинакотекѣ; тамъ же пейзажи Рейнгардта и Кателя).

§ 343. Еще въ Вѣнѣ, и главнымъ образомъ въ опозицію тамошней академіи и ея руководителю Фюгеру, составился кружокъ весьма даровитыхъ художниковъ, которые избрали себѣ въ образецъ—не антикъ (ни дѣйствительный ни воспроизведенный), но древнинѣмецкое и древнеиталіянское искусство, а исходною для себя точкою—нѣмецкое чувство и христіанскую вѣру. Но только въ Римѣ, гдѣ по изгнаніи ихъ изъ Вѣны они соединились съ художниками подобнаго съ ними взгляда, они нашли настоящую почву, на которой суждено было возродиться нѣмецкой живописи. Нѣмецкому любителю искусства, прусск. консулу Бартольди, и италіянскому, маркизу Массими принадлежитъ честь, что они первые этимъ художникамъ доставили монументальныя работы. Первый, заказавъ событія изъ исторіи Іосифа (Корнеліусу, Овербеку, Фейту, Шадову); второй сюжеты изъ трехъ величайшихъ поэтовъ Италіи, изъ Данте (Фейту, Коху), изъ Аріоста (Ю. Шнорру), изъ Тасса (Овербеку и Фюриху). Успѣхъ былъ самый блестящій и послѣдствія неисчислимой важности. Королю Лудовику баварскому, находившемуся въ то время наслѣдникомъ въ Римѣ, и воодушевляемому произведеніями молодыхъ единоземцевъ своихъ, предоставлена была слава, возбудить въ

Мюнхенѣ нѣсколько лѣтъ спустя, немедленную деятельность въ Германіи, обширную художественную дѣятельность, и такимъ образомъ изъ семянъ, посѣянныхъ въ Римѣ, произрастить прекраснѣйшіе плоды для своего государства.

Петръ фонъ Корнеліусъ, род. въ Дюссельдорфѣ 23 Сент. 1783 г., сперва (въ 1819 г.) назначенъ былъ прусскимъ правительствомъ директоромъ дюссельдорфской академіи, потомъ, (въ 1826 г.) приглашенъ въ Мюнхенъ королемъ Людовикомъ; въ 1840 г. Фридрихомъ Вильгельмомъ IV въ Берлинъ и возвратившись при королѣ Вильгельмѣ изъ Рима въ Берлинъ, умеръ въ этомъ городѣ 6 марта 1867 г. Въ продолженіи 50 лѣтъ и до самой смерти своей, Корнеліусъ стоялъ во главѣ нѣмецкой, и даже, можно сказать, вообще новѣйшей живописи, никѣмъ не превзойденный, по богатствомъ мыслей и величавостью замысла, по могучимъ воображеніемъ и внутреннею глубиною. Съ многосторонностью, достойной особеннаго удивленія при рѣзко опредѣленной, почти демонической своеобразности его таланта, онъ изобразилъ въ произведеніяхъ ранней своей поры характеръ средневѣковаго времени въ композиціяхъ изъ Фауста и нѣсни Нибелунговъ; въ порѣ зрѣлости таланта, онъ представилъ міръ древнихъ боговъ и героевъ во фрескахъ мюнхенской глиптотеки, и различныя исторіи и дѣянія италіянскихъ и германскихъ художниковъ въ лоджіяхъ тамошней пинакотеки; (тѣ и другіе фрески украшены чрезвычайно богатыми и красивыми арабесками); наконецъ, въ ц. с. Людовика онъ олицетворилъ весь кругъ христіанскаго міровоззрѣнія; отъ Сотворенія міра до Страшнаго суда. Въ другой разъ, но въ иномъ и болѣе обширномъ видѣ, ему заданъ былъ этотъже предметъ для украшенія берлинскаго королевскаго склепа «Кампосанто», задача эта была выполнена имъ въ такомъ совершенствѣ, что по исполненію она превзошла нетолько собственныя его произведенія, но все что когда либо создано было въ этомъ родѣ. Трудясь здѣсь не для католическаго храма, но для мѣста сооруженнаго лютеранскимъ исповѣданіемъ, тѣмъ не менѣе онъ съумѣлъ возвыситься до такой чистоты христіанскаго воззрѣнія, черезъ которымъ исчезаетъ всякая мысль о различіи вѣроисповѣданій.

Фридрихъ Овербекъ (род. въ Любекѣ 1789), вмѣстѣ съ Кохомъ единственные художники этой группы поселившіеся на всегда въ Римѣ. Онъ чуждался не только античнаго матеріала, но вообще свѣтской исторіи, и посвятилъ талантъ свой исключительно прославленію римскокатолической церкви. (Главное произв. его, Торжество церкви въ искусствахъ, хранится въ Штеделевомъ институтѣ во Франкфуртѣ на М.; *) два произведенія молодости: Въѣздъ І. Христа въ Іерусалимъ и Положеніе въ Гробъ, въ Любекѣ). Его циклъ сорока «изображеній изъ Евангелій» **), и также изображенія «семи Таинствъ», (хотя, конечно представленныя съ чисто католической точки зрѣнія), проникнуты такимъ духомъ истинно христіанскаго смиренія, при благородствѣ и красотѣ Рафаэлевскихъ формъ, и за существомъ чувства напоминающей Фіезоле, что способны обезоружить самаго яраго противника подобныхъ предметовъ. — (ум. 1871 г.).

*) Гравировано Амслеромъ.

**) Дюссельдорфъ 1847.

Съ большею исключительностью выказывается этотъ вѣроисповѣдный элементъ у Филиппа Фейта, (род. въ Берлинѣ 1789 г., работалъ долго во Франкфуртѣ на М., потомъ переселился въ Майнцъ). (Введеніе Религіею искусствъ въ Германію, съ отдѣльными фигурами Италіи и Германіи, картины писанныя клеевыми красками; въ Штеделевомъ институтѣ во Франкфуртѣ на М. Тамъже, Срѣтеніе Господне и Святые жены у гроба и другія вещи, (принадлежавшія прежде гну. Бернусу дю Фей).—Но болѣе всего выказывается упомянутый религіозный характеръ въ произведеніяхъ Іосифа Фюриха. (род. въ 1800 г. въ Брацовѣ въ Богеміи, жилъ и трудился въ Вѣнѣ); здѣсь, въ его работахъ въ Іоанновской церкви, въ Прагѣ, въ часовняхъ Страстнаго пути на Лаврентьевской горѣ, и въ особенности въ его «памятныхъ листахъ нашего времени» [*]). Въ числѣ другихъ изданныхъ цикловъ Фюриховыхъ произведеній назовемъ, «Вѣхзтъ Спасителя,» [**]) послѣдняя картина этого ряда написанная масляными красками по золотому фону, въ гал. Рачинскаго въ Берлинѣ; Пр. Дѣва съ Іосифомъ идущіе въ Виолеемъ, картина новѣйшаго происхожденія; изъ прежнихъ работъ, иллюстраціи къ Бюргерову «волшебному охотнику», къ Тиковой Геновефѣ 1827, къ богемскимъ легендамъ и повѣстямъ. Замѣчательно, что почти всѣ эти мастера какъ и слѣдующіе за ними, по недостатку монументальныхъ задачъ, или даже при такихъ, увѣковѣчили свои богатыя композиціи въ многочисленныхъ цикловыхъ изображеніяхъ, по примѣру Дюрера и Мартина Шёна.

Юліусъ Шнорръ фонъ Карольсфельдъ, (род. въ Лейпцигѣ 1794 г.) также какъ Корнеліусъ приглашенъ былъ королемъ Людовикомъ въ Мюнхенъ и нашелъ здѣсь поприще своему таланту въ изображеніи сценъ изъ нѣмецкой исторіи и сказаній о герояхъ. (Легенда Карла великаго, Фридриха Барбароссы, Рудольфа габсбургскаго въ галереѣ «Зальбау»; Нибелунги въ «Кёнигсбау» тамъже). Жизнь съ 1845 г. въ Дрезденѣ онъ здѣсь окончилъ свои «картины къ Библіи», самое замѣчательное и обширное произв. въ этомъ родѣ которое составлено протестантскимъ художникомъ. — (ум. 1872 г.).

Вильгельмъ Шадовъ, («фонъ Годенгаусъ», род. въ Берлинѣ 1789, ум. въ Дюссельдорфѣ 1860 г.); опять художникъ принадлежавшій къ строгому католическому направленію. Въ противоположность прочимъ мастерамъ этой группы преобразователей, Шадовъ преимущественно старался о тщательной выработкѣ техники масляной живописи, и составилъ себѣ славу скорѣе какъ наставникъ, чѣмъ самобытнымъ творческимъ талантомъ. Главная его заслуга въ томъ, что будучи директоромъ дюссельдорфской академіи, онъ съумѣлъ возбудить богатую и своеобразную художественную дѣятельность. (Его работы «мудрыя и юродивыя дѣвы», въ Штеделевомъ институтѣ во Франкфуртѣ на М. [***]); «источникъ жизни,» картина бывшая на берл. выставкѣ въ 1848 г., «Царица Небесная», въ часовнѣ гражданской больницы; «Пьета» съ двумя ангелами, въ Дюльменѣ въ Вестфаліи; «какханалія», на авансценѣ берлинскаго театра).

*) Изъ Брокгаузена 1856 г.
**) Мюнхенъ 1839 г.
***) Гравиров. І. Келлеромъ.

Къ упомянутымъ нами доселѣ художникамъ прибавимъ имена двоихъ соревновавшихъ имъ товарищей юности, Ифорра и К. Ф. Фора *), похищенныхъ слишкомъ раннею смертью и не достигнувшихъ полнаго своего развитія; потомъ, прежде чѣмъ перейдемъ къ разбору отдѣльныхъ школъ, включимъ сюдаже двухъ весьма замѣчательныхъ художниковъ, не примыкающихъ, по своеобразности своей, ни къ одной изъ этихъ школъ.

§ 344. Вопервыхъ Бонавентура Дженелли (род. въ Берлинѣ 1801 г. жилъ сперва въ Римѣ и Мюнхенѣ, теперь въ Веймарѣ) **). Художникъ далеко не оцѣненный по заслугамъ большинствомъ публики, но безспорно одинъ изъ самыхъ могучихъ дѣятелей, какого послѣ Корнеліуса произвело новѣйшее искусство. Онъ вращается по преимуществу въ ясномъ мірѣ красоты древнихъ боговъ и героевъ, но при случаѣ изображаетъ съ такоюже своеобразною фантастичностью также романтическіе сюжеты вполнѣ самобытнаго изобрѣтенія, большею частью впрочемъ въ однихъ слегка только, протушеванныхъ очеркахъ. (Жизнь колдуньи, жизнь распутнаго человѣка, и иллюстраціи къ Гомеру и Данте). Немногочисленныя масляныя картины этого мастера (Похищеніе Европы и пр.), по большой части пріобрѣтены барономъ фонъ Шакомъ въ Мюнхенѣ; «Юпитеръ на крыльяхъ ночи», принадлежитъ вел. герц. веймарскому; великолѣпные очерки къ «баснѣ о Ганимедѣ и пр.» въ художественномъ собраніи города Киля.

За нимъ слѣдуетъ Морицъ фонъ Швиндъ, (род. въ Вѣнѣ 1811 г. работалъ долгое время въ Мюнхенѣ); непревзойденъ никѣмъ въ изображеніяхъ изъ нѣмецкихъ поэтическихъ сказаній, легендъ и сказокъ. Ему менѣе удавались большія масляныя картины, (шествіе импер. Рудольфа на богомолье, въ кильскомъ собраніи; состязаніе пѣвцовъ, въ Штеделевомъ музеѣ во Франкфуртѣ; рыцаря Курта свадебная поѣздка, въ Карлсруэ;) фрески его болѣе удачны, (напр. житіе с. Елисаветы въ Вартбургѣ, и тамъже исторія этого зáмка; закладка фрейбургскаго собора, (въ академіи въ Карлсруэ), и акварельные рисунки (сказка о семи воронахъ въ вел. герц. дворцѣ въ Веймарѣ); но самыми удачными его композиціями повидимому должно считать его работы въ новомъ оперномъ зданіи въ Вѣнѣ, (Моцартовы оперы).

Въ заключеніе назовемъ еще Карла Раля, (род. въ 1812 г. въ Вѣнѣ, ум. 1865 г.) Относительно богатства изобрѣтательности и композиціи онъ ни въ чемъ не уступаетъ предъидущимъ художникамъ, а какъ колористъ (и первокласный портретистъ), даже значительно ихъ превосходитъ; между тѣмъ, вслѣдствіе неблагопріятныхъ обстоятельствъ онъ долго не былъ оцѣненъ по достоинству и слишкомъ поздно нашелъ соотвѣтствовавшую его таланту дѣятельность. (Гоненіе на христіанъ первыхъ вѣковъ, у г-на Абендрота въ Гамбургѣ; повтореніе въ уменьшенныхъ размѣрахъ въ берл. націон. гал.; Манфредъ у Сарациновъ въ Почерѣ, въ двухъ экземплярахъ въ вѣнск. Бельведерѣ; миѳологическія картины у барона Сины въ Вѣнѣ; фасады «Гейнрихгофа» въ Вѣнѣ, 1862 г.; картоны съ исторіею Париса, для дома

*) Гравиров. Гоффманномъ.

**) Род. въ 1798 г. ум. 13 Нояб. 1868 г.

г-на Тодеско: битва Кимвровъ у г-на Шака въ Мюнхенѣ). Къ сожалѣнію, величественные эскизы его для новаго вѣнскаго арсенала *) по большой части не были исполнены, (равно также и большой его фризъ для аѳинскаго университета, эскизъ котораго, по золотому фону, со многими другими прекрасными вещами хранится у названнаго нами сейчасъ любителя искусства).

§ 345. Въ Мюнхенской школѣ, съ которой мы начинаемъ нашъ обзоръ, монументальная живопись преимущественно достигла самаго блестящаго развитія. Въ ней можно отличить два направленія, болѣе строгое, съ преобладаніемъ католическаго элемента, и болѣе живописное, свѣтское и романтическое. Къ первому принадлежатъ, кромѣ Корнеліуса и его непосредственныхъ учениковъ и помощниковъ Л. Германна (род. 1802 г. въ Дрезденѣ, теперь въ Берлинѣ, см. ниже), Шлоттгауера и др. прежде всего: Гейнрихъ фонъ Гессъ (род. 1798 въ Дюссельдорфѣ, ум. 1863), украсившій богатымъ рядомъ картинъ часовню Всѣхъ Святыхъ въ Мюнхенѣ и базилику с. Бонифатія тамъже; потомъ Іоаннъ Шраудольфъ, (ученикъ предъидущаго, род. 1808), помогавшій ему при этихъ работахъ вмѣстѣ съ Кохомъ и Мюллеромъ, но исполнившій потомъ самостоятельно подобную задачу въ возстановленномъ шпейерскомъ соборѣ; Рубенъ, который въ послѣдствіи приглашенъ былъ въ Прагу, теперь директоръ въ Вѣнѣ; Фишеръ, Рёккель, скомпоновавшіе сообща съ предъидущимъ стеклописныя работы для Маріинской церкви въ Ау; Айнмюллеръ, составившій орнаменты къ упомянутымъ работамъ и наблюдавшій за ихъ исполненіемъ, извѣстенъ тоже какъ архитектурный живописецъ и пр. Первое мѣсто по части свѣтской живописи въ мюнхенскомъ искусствѣ, (послѣ того какъ изъ Мюнхена выбылъ упомянутый нами выше Ю. Шнорръ), безспорно принадлежитъ Вильгельму (фонъ) Каульбаху, ученику Корнеліуса, (род. въ Арольсенѣ въ 1805 г.) Художникъ съ многостороннимъ, блестящимъ дарованіемъ, соединявшій въ себѣ самое плодовитое и подвижное воображеніе и глубокое знаніе всѣхъ внѣшнихъ пріемовъ при громадномъ остроуміи и сатирическомъ юморѣ. Каульбахъ не вмѣру превозносимый сначала, впослѣдствіи не безъ основанія испыталъ на себѣ реакцію мнѣнія современниковъ. Нельзя отрицать, что символическія изображенія изъ всемірной исторіи по сторонамъ лѣстницы въ новомъ берлинскомъ музеѣ, равно также художественноисторическія фрески во вкусѣ новѣйшихъ временъ, коими онъ украсилъ наружныя стѣны новой мюнхенской пинакотеки, и въ особенности иллюстраціи его къ Шекспиру и Гёте, безспорно во многихъ отношеніяхъ вызываютъ критику; тѣмъ не менѣе «дѣтскій» фризъ помѣщенный надъ первыми изъ упомянутыхъ фресокъ, да первоначальный картонъ къ битвѣ Гунновъ (у гр. Рачинскаго), и даже иллюстраціи къ Гётеву Рейнеке Лису, одни уже достаточно упрочиваютъ его славу **).

*) Сравни: D. Kunstbl. 1855, стр. 437 и „Unsere Zeit" (Leipzig, Brockhaus), второй годъ новой серіи (1866), стр. 401. (А. Вольтманна.)

**) Фрески по сторонамъ лѣстницы гравированы г. Эйхнеромъ и др. у Ал. Дункера въ Берлинѣ. Ср. тоже иллюстраціи къ „Преступникъ изъ потер. чести" грав. Гонценбахомъ, и „домъ умалишенныхъ" гравиров. Мерцомъ.

Въ многочисленныхъ монументальныхъ и декоративныхъ работахъ исполненныхъ по волѣ короля Лудовика въ новомъ Кенигсбауѣ и въ «Залбауѣ», кромѣ знаменитаго ваятеля Л. Швайталера, являющагося здѣсь творцомъ живописныхъ композицій выполненныхъ Гильденсбергеромъ, Циммерманномъ, Аншюцомъ, Пильсономъ, и др. и представляющихъ сцены изъ греческихъ поэтовъ, первые два художника ознаменовали себя также самостоятельными произведеніями миѳологическаго содержанія, За то надъ изображеніями изъ нѣмецкой средневѣковой исторіи и легендъ, трудились преимущественно Бернгардъ Нэгеръ, (род. въ Биберахѣ 1806, жилъ потомъ въ Веймарѣ, теперь въ Штуттгартѣ): побѣдный въѣздъ императора Лудовика баварца въ Мюнхенъ, надъ Изарскими воротами въ Мюнхенѣ; Филиппъ Фольцъ: проклятіе пѣвца по Уланду; Глинкъ; В. Линденшмитъ; Шлингенъ; Штюрмеръ; Фёрстеръ (извѣстный писатель по части искусства и мн. др.). (Аркады въ дворцовомъ садѣ въ Мюнхенѣ расписаны Фольцомъ, Глинкомъ и Линденшмитомъ безъ участія Нэгера, а въ замкѣ Гогеншвангау имъ помогалъ соименный ему Михаилъ Нэгеръ).

Живопись, заимствуя сюжеты свои изъ новѣйшей исторіи доставляла также просторъ жанру, и значительно подвинула впередъ эту отрасль, Петеръ Гессъ (род. въ Дюссельдорфѣ 1792) пріобрѣлъ извѣстность, съ одной стороны, изображеніями изъ греческой войны за независимость (въ аркадахъ), съ другой, геройскихъ подвиговъ русской арміи, (отступленіе французовъ въ 1812 г.), исполненныхъ имъ по заказу русскаго правительства. Картины эти отличаются живостью типовъ, какъ европейскихъ, такъ и азіятскихъ воиновъ, и соотвѣтственныхъ различнымъ племенамъ лошадиныхъ породъ. Въ подобномъ же родѣ написаны сцены изъ русскаго похода Альбрехта Адама (род. 1786 въ Нёрдлингенѣ, ум. 1862 г.); нѣкоторыя его вещи въ банкетномъ залѣ мюнхенскаго дворца; послѣдняя его работа, сраженіе при Цорндорфѣ, въ Максимиліанеумѣ; Дитрихъ Монтенъ (картина изъ войны нѣмцевъ за освобожденіе); фонъ Гейдекъ (новогреческія сцены и пр. въ Гогеншвангауѣ), I. Адамъ Клейнъ, (род. въ Нюрнб. 1792), мж. пр. отлично гравировалъ иглою. Въ его картинахъ какъ будто сливаются направленія Петра ван' Лаарса и Филиппа Вувермана, тогда какъ картины Гисберта Флюггена, (род. 1811 въ Кельнѣ, ум. 1859 въ Мюнхенѣ), изображающія сцены изъ жизни высшихъ и среднихъ сословій, по рѣзкой и подчасъ утрированной характеристикѣ своей представляютъ нѣчто среднее между Тербургомъ и Гогартомъ; Вагенбауеръ, Бюркель, (первоначально ученики К. Бегаса и оба тоже отличные пейзажисты, одна картина послѣдняго въ берл. нац. галереѣ), и Кельтенмозеръ, преимущественно писали баварскія народныя сцены, особенно изъ быта живописныхъ жителей близлежащихъ горныхъ мѣстностей; Петцлъ, новогреческія сцены.

Наконецъ и пейзажъ, въ благороднѣйшемъ смыслѣ, тоже занялъ свое мѣсто въ монументальной живописи. Карлъ Роттманнъ, (род. близъ Гейдельберга 1798, ум. въ Мюнхенѣ 1850), какъ никто до него ни послѣ, съумѣлъ передать классическія формы Греціи и Италіи въ особенно поэтическомъ видѣ и роскошномъ колоритѣ. (Аркады и новая Пинакотека въ Мюн-

хенѣ). За тѣмъ слѣдуетъ назвать: Хр. Морген штерна (род. въ Гамбургѣ), его виды туземной природы отличаются величавою простотою; и сродственныхъ съ нимъ по направленію: Крола, Гейкелина, Эдсдорфа, Шлейха и А. Циммермана, (теперь въ Вѣнѣ?), между тѣмъ какъ братъ его Р. Циммерманнъ, скорѣе принадлежитъ къ историческимъ пейзажистамъ; по архитектурной живописи извѣстны Доменико Квальо; В. Гайлъ (испанскіе виды); А. ф. Бейеръ (теперь въ Карлсруэ). По части изображеній животныхъ отличились, кромѣ упомянутаго уже Гессе (и брата его Карла Гессе), А. Адама, (и сына его Бенно Адама), І. А. Клейна, (писавшаго лошадей),—въ особенности Фольтцъ (коровы); въ картинахъ домашняго затишья Шпицлегнъ, въ портретной живописи Іосифъ ф. Стилеръ, (род. 1781 г. въ Майнцѣ, ум. 1858 г. въ Мюнхенѣ); картины его въ галереѣ красавицъ въ мюнхенскомъ зааибаѣ. Съ особенною прелестью и оригинальностью развилъ арабеску Евгеній Нёпрёйтеръ (род. 1806 г. въ Мюнхенѣ), не только какъ «живописное украшеніе» но также въ самосостоятельномъ ея значеніи и въ соединеніи съ пейзажемъ и фигурами. Болѣе или менѣе въ сторонѣ этого новаго направленія стоятъ Петръ ф. Лангеръ, (род. 1759 близъ Дюссельдорфа, ум. въ 1824 г.), прежде директоръ мюнх. академіи и сынъ его Роберт ъ ф. Лангеръ, (род. 1783, фрески во дворцѣ герцога Макса и въ Гейтгаузенѣ).

§ 346. Грандіозная дѣятельность вызванная королемъ Лудовикомъ, не могла не возбудить соревнованія и въ другихъ мѣстахъ такъ какъ всюду отправлялись дѣятельные вѣстники возрожденнаго искусства. Такъ, въ Боннѣ мы встрѣчаемъ Гетценбергера и К. Германна, изображающихъ въ актовомъ залѣ бонискаго университета «четыре факультета», и встрѣтимся съ послѣднимъ еще разъ въ Берлинѣ. Б. Нэгеръ и Г. Гегеръ (род. въ Лейпцигѣ 1808 г. ученикъ Шюрра), получивъ приглашеніе въ Веймаръ, украшаютъ въ тамошнемъ великогер. дворцѣ первый «Готевъ» и «Шиллеровъ залы,» второй «Гердеровъ залъ», сценами изъ твореній этихъ поэтовъ, между тѣмъ какъ туземный художникъ Преллеръ, (род. 1804, отличный пейзажистъ, слѣдовавшій возрожденному Кохомъ идеальному направленію), украшалъ «Виландовъ залъ» фигурами взятыми изъ Оберона, вокругъ которыхъ Александръ Симонъ въ тоже время исполнялъ въ высшей степени замысловатыя и прелестныя арабески.

Художественная дѣятельность штуттгартскихъ живописцевъ: Дитриха, Штейнкопфа и въ особенности А. ф. Гегенбауера внутренно сродственна съ мюнхенскимъ искусствомъ, хотя и невытекаетъ изъ одинаковыхъ съ нимъ началъ. (Работы перваго, миѳологическія фрески въ замкѣ Розенштейнѣ и пр.; втораго (род. 1779 г.) пейзажи въ Штуттгартѣ; третьяго, изображенія изъ исторіи вюртембергскихъ герцоговъ, замѣчательныя притомъ также по отношенію къ колориту, составляющему, какъ извѣстно, не рѣдко слабую сторону нѣмецкой стѣнной живописи *). По части исторической живописи и жанра въ послѣднее время произведены цѣльныя работы Г.

*) Ср. D. Kunstbl. 1854. стр. 260 и сл. и 1858, стр. 285

Рустигомъ. (Трупъ Оттона III). Въ Карлеруэ укажемъ пока только на Марію Эллеприлеръ, (изъ Констанца, род. 1791 ум. 1863 г.), оставившую намъ прекрасно почувствованныя религіозныя картины (Мученичество с. Стефана въ тамошней катол. церкви).

§ 347. Вѣнская живопись, обиловавшая даровитыми дѣятелями, къ сожалѣнію лишена была какъ покровительства двора, такъ и внутренняго средоточія. Въ одно и тоже время, или поперемѣнно, въ ней замѣчаются вліянія Рима, Парижа и Мюнхена не вызвавшія однако истинно благотворнаго соревнованія. Патріотическій примѣръ поданный Іосифомъ Кохомъ (см. выше) изображеніями сценъ изъ исторіи тирольскаго возстанія, (въ вѣнск. Бельведерѣ), нашелъ себѣ лишь одиночнаго подражателя въ лицѣ Петра, Крафта, (род. въ Гашаузѣ 1780 г., ум. 1856 г., ученика француза Давида). (Отправленіе на войну и возвращеніе австрійскаго ополченца, въ Бельведерѣ; битвы при Аспернѣ и Лейпцигѣ, въ вѣнск. домѣ инвалидовъ: смерть Цриши; коронованіе Франца I, въ пештскомъ музеѣ). Церковными живописными работами занимались кромѣ Фюриха, (составившаго эскизы для Альтлеринфельдской ц. см. выше), въ особенности Леопольдъ Купельвизеръ, (род. въ Пистингѣ въ южной Австріи 1796, ум. 1862), исполнившій сообща съ предъидущимъ названныя работы, и сверхъ того въ нейбургскомъ монастырѣ изобр. Рождество Пр. Дѣвы, а въ ц. с. Іосифа въ Пештѣ образъ этого святого, и пр.); потомъ Карлъ Блаасъ (фрески въ арсеналѣ); Биндеръ, Шульцъ, Мейеръ, Шёнманнъ и Энгертъ. Какъ историческихъ живописцевъ слѣдуетъ кромѣ того еще назвать: Людвига Шнорра, (брата Ю. Шнорра; сцены изъ Гётева Фауста въ Бельведерѣ); Шеффера фонъ Леонгардсгофъ, (умершаго рано); Эдуарда Шаллера и Іоанна Эндера (1793—1854).

Въ жанрѣ, положительно первое мѣсто занимаетъ Фридрихъ Гауэрманнъ (род. 1807 г. въ Мизельбахѣ у Шизберха, ум. 1862). Его картины изъ людскаго быта и міра животныхъ, особенно на альпахъ, исполнены жизни. (Возвращеніе стада во время дождя, жатва, дикія свиньи, въ Вѣнѣ, собственность импер., солнечный вечеръ у кн. Кинскаго); за нимъ слѣдуетъ Фр. І. Лангаузеръ (род. въ Вѣнѣ 1805 ум. 1845), отличается замысловатостью воображенія и сильнымъ колоритомъ, (извѣстный по гравюрѣ «ображникъ», или «богачъ и Лазарь», какъ эту картину можно бы назвать несмотря на новый костюмъ); Ферд. Г. Вальдмюллеръ (род. въ Вѣнѣ 1793) (уютныя сцены изъ народной и дѣтской жизни); потомъ Петръ Фенди, (род. въ Вѣнѣ 1796, ум. 1842; играющая въ лото, въ Бельведерѣ; ангелъ хранитель у кн. Кинскаго). Амерлингъ, пользуется самой блестящею славою какъ портретистъ. Баталическія картины Фрица Лалльмана, и маленькіе, щегольски раскрашенные пейзажи съ религіозными или миѳологическими сюжетами Карла Марко, (род. въ Инцѣ 1803, ум во Флоренціи 1859), въ свое время были весьма любимыми произведеніями.

§ 348. Эдуардъ Штейнле, немного уступающій Швинду и Рало, тоже уроженецъ Вѣны (1810) и подобно первому изъ названныхъ мастеровъ нашелъ для себя поприще внѣ австрійскихъ предѣловъ. По стилю и духовному направленію онъ всего ближе сродственъ Овербеку и Фейту, (но много

стороннѣе обоихъ), а по дѣятельности своей, подобно Фейту, преимущественно принадлежитъ Франкфурту на М. Онъ отличается одинаковымъ съ Швиндомъ пристрастіемъ къ нѣмецкому сказочному и легендарному міру, и такъже мастерски какъ онъ владѣетъ акварелью. (Церковь с. Эгидія въ Мюнстерѣ въ Вестфаліи; горная проповѣдь о семи блаженствахъ, въ зáмкѣ Рейнеккѣ; лѣстница въ кельнск. музеѣ и пр.). Другіе замѣчательные франкфуртскіе художники, Яковъ Беккеръ, (род. 1810 въ Деттельсгеймѣ близъ Вормса, получилъ образованіе въ Дюссельдорфѣ: убитый молніею пастухъ, въ Штеделевомъ музеѣ; гроза; возвращеніе воина на родину и пр.); Сеттегастъ; Оппенгеймъ, (Сусанна, у Ротшильда, возвращеніе съ войны члена жидовской семьи, у г. Риссера въ Гамбургѣ); Функъ и Моргенштернъ, (пейзажисты).

§. 349. Дюссельдорфская школа возбужденная къ новой дѣятельности главнымъ образомъ Вильгельмомъ Шадовымъ (см. выше), преимущественно составила себѣ славу станковыми картинами, но тѣмъ не менѣе заявила себя тоже немаловажными произведеніями въ области монументальной живописи. Такъ напр. въ ц. с. Аполлинарія въ Ремагенѣ, расписанной иждивеньемъ графа Фюрстенбергъ-Штуммгейма художниками: Эристомъ Дегеромъ (род. въ Гильдесгеймѣ 1810), украсившимъ также часовню Штольценфельсскаго зáмка, потомъ Андреемъ Мюллеромъ, братомъ его Карломъ Мюллеромъ и Францемъ Иттенбахомъ. Назвавъ этихъ художниковъ, мы въ тóже время указали въ лицѣ ихъ главныхъ представителей дюссельдорфскаго религіознаго искусства. Искусство это, благодаря мѣстнымъ отношеніямъ было существенно католическое какъ и мюнхенское, но стиль его своеобразенъ, и сравнительно съ стилемъ мюнхенск. религіознаго искусства отличается большею мягкостью, задушевностью и роскошнѣе въ колоритѣ, словомъ, болѣе нежели мюнхенскій, онъ подходитъ къ древнекёльнскому стилю. Въ такомъже направленіи трудился и Гейнрихъ Мюкке (род. въ Бреславлѣ 1806) въ росписи Іоанновской церкви въ Дюссельдорфѣ. (Въ берл. нац. гал. Положеніе въ гробъ с. Екатерины; с. Елисавета и пр.). Въ числѣ фресокъ не относящихся къ церковной живописи, слѣдуетъ назвать: жизнь Барбароссы въ зáмкѣ графа Спээ въ Гельторфѣ, (работы Лессинга, Плюддеманна, Мюкке); роспись въ рыцарскомъ залѣ въ Штольценфелсѣ (Стильке); исторія развитія германскаго народа въ Эльберфельдской ратушѣ, (Мюкке, Плюддеманнъ, Фай, Менгельбергъ), наконецъ, (или скорѣе прежде всего): дѣянія Карла вел. въ императорск. залѣ въ Аахенѣ, (фрески начатыя Ретелемъ и доконченныя Кереномъ.)

Настоящимъ передовымъ дѣятелемъ этой школы является безспорно Карлъ Фридрихъ Лессингъ (род. 1808 въ Вартембергѣ въ Силезіи, теперь въ Карлсруэ). Серьозная и глубокопоэтическая мысль въ тщательной, и скорѣе дѣльной, нежели блестящей, но всегда въ высшей степени мастерской, технической оболочкѣ. Основавъ романтическое направленіе примкнувшее отчасти къ соотвѣтственному направленію въ поэзіи, въ особенности Уландовой, (Тоскующая царская чета, по Уландовой балладѣ, «морской зáмокъ», въ Петерб., Монастырскій дворъ покрытый снѣгомъ и пр.), Лес-

сингъ вскорѣ перешелъ къ исторіи, въ особенности къ исторіи реформаціи и предвозвѣстниковъ ея, («Проповѣдь у гусситовъ», собств. прусск. короля, затѣмъ: «Гуссъ передъ соборомъ,» въ Штедел. инст., «Гуссъ на кострѣ», въ берл. націон. гал., Лютеръ сожигающій папскую буллу, и пр.). Потомъ Лессингъ посвятилъ талантъ свой изображенію великаго средневѣковаго спора между духовною и свѣтскою властью. (Генрихъ V и папа Пасхалій.) Кромѣ того онъ имѣлъ большое вліяніе на пейзажную живопись; его ландшафты проникнуты особеннымъ поэтическимъ духомъ и принадлежатъ къ превосходнѣйшимъ произведеніямъ его руки и вообще всей этой отрасли живописи.

Эдуардъ Бендеманнъ (род. въ Берлинѣ 1811, жилъ въ Дрезденѣ, теперь директоръ въ Дюссельдорфѣ). Его изображенія ветхозавѣтныхъ фигуръ отличаются величественнымъ характеромъ, несмотря на нѣкоторый сантиментальный оттѣнокъ, (Плачущіе Іудеи на рѣкахъ вавилонскихъ; Іеремій на развалинахъ Іерусалима, въ королев. замкѣ Бельвю близъ Берлина); въ послѣдствіи онъ исполнилъ весьма замѣчательныя фрески въ дрезденск. корол. дворцѣ, (Герои и законодатели, историческія, миѳическія, аллегорическія сцены). Юліусъ Гюбнеръ, (род. 1811 въ Ельсѣ въ Силезіи, теперь въ Дрезденѣ), связанный родствомъ и по дѣятельности своей съ предъидущимъ, отличился дѣльными работами по различнѣйшимъ областямъ исторической живописи. (Орландо освобождающій принцессу Изабеллу, по Аріосто, принадлежавшая пок. принцу прусскому; Самсонъ разрушающій столбы храмины, въ Бельвю; рыбакъ изъ Гете, тамъже; Іисусъ указывающій на полевыя лиліи, въ Маріинской ц. въ Галлѣ на Салѣ).

Не меньшею извѣстностью пользовались Карлъ Зонъ (род. въ Берлинѣ 1803; Похищеніе Гиласа, въ Бельвю; обѣ Леоноры, карт. принадлежавшая пок. г. Рейхе въ Берлинѣ; маленькое повтореніе въ тамошн. нац. галереѣ; Ромео и Джіуліэтта и пр.), и Теодоръ Гильдебрандтъ, (род. въ Штеттинѣ 1804; Убійство Эдуардовыхъ дѣтей, собств. каноника Шпигеля въ Гальберштадтѣ; мал. повтореніе у гр. Рачинскаго; воинъ и его сынъ, въ нац. галереѣ; кардиналъ Вольсей въ монастырѣ, и пр.), первый особенно славится какъ колористъ, (по требованіямъ того времени), но тотъ и другой кромѣ того какъ отличные портретисты, Зонъ по женскимъ портретамъ, второй по мужскимъ. Затѣмъ слѣдуютъ: Германнъ Штильке (род. въ Берлинѣ, 1803, ум. 1860; пилигримы въ пустынѣ, у гр. Рачинскаго; Ричардъ III и сыновья Эдуарда, гравиров. Ольдерманномъ); Христіанъ Кёлеръ, (род. въ Вербенѣ 1813, ум., Обрѣтеніе млад. Моисея, грав. Фельзингомъ; Семирамида, въ берл. нац. галереѣ); Эдуардъ Штейнбрюкъ, (род. въ Магдебургѣ 1802, теперь въ Берлинѣ; Геновефа, въ вел. герц. гал. въ Дармштадтѣ; ангелы, открывающіе врата неба, первое его произведеніе; и Марія при дверяхъ и пр. собств. прусск. короля); по прелестнымъ картинамъ русалокъ этого художника, (изъ коихъ одна въ нац. гал., а другая у вдовств. королевы прусск.), мы скорѣе склонны причислить его къ жанристамъ.

Альфредъ Ретгель, род. 1816 г. въ Ахенѣ, умеръ въ 1859 г. послѣ продолжительной душевной болѣзни прекратившей жизнь его среди блестящаго развитія таланта. Безспорно самый могучій геній, какого вообще про-

извела дюссельдорфская школа въ высокой монументальной живописи, какъ объ этомъ вполнѣ свидѣтельствуютъ, кромѣ аѳинскихъ фресокъ (см. выше), еще композиціи его къ Ливійскому походу черезъ Альпы, акварелью. (Четыре картины изъ жизни императоровъ, въ Франкф. ратушѣ Ремеръ; первая его картина, Бонифатій, написанная въ 1832 г. находится въ берл. національ. галереѣ.)

Между дюссельдорфскими жанристами первое мѣсто занимаетъ Адольфъ Шрётеръ, (род. въ Шветѣ 1813 г.), отличившійся превосходными по выполненію и полными рѣдко встрѣчаемаго тонкаго юмора изображеніями комическихъ героевъ поэмъ, Донъ Кихота, (въ особенности Донъ Кихота читающаго, въ нац. гал.), Фальстафа, (производящаго смотръ рекрутамъ, у банкира Френкеля въ Берлинѣ), и Пистоля (въ нац. гал.), Бюкера Тобіаса, Ейленшпигеля, (въ Берлинѣ, въ собр. Равенѐ), Мюнхгаузена; кромѣ того онъ написалъ нѣсколько удачныхъ картинъ изъ непосредственной жизни, (проба вина, сцена въ прирейнскомъ трактирѣ, та и другая въ нац. галереѣ) Петръ Хазенклеверъ, род. въ Ремшейдѣ 1810, ум. въ Дюссельдорфѣ 1853), грубоватѣе и бралъ сюжеты свои то изъ Іобсіады, (экзаменъ, гравиров. Янсеномъ; повтореніе въ національ. гал.), то въ винныхъ погребкахъ, кабинетахъ для чтенія и пр. Рудольфъ Іорданъ, (род. въ Потсдамѣ 1812), изображалъ бытъ приморскихъ жителей, сперва Гельголандцевъ (брачное предложеніе и пр. въ нац. гал.), потомъ Голландцевъ, и досель съ одинаковымъ успѣхомъ остался вѣрнымъ этимъ предметамъ, между тѣмъ какъ Германну Плюддеманну изъ Кольберга, (ум. въ Дрезденѣ 1868) полюбились испанцы открывшіе Америку, (Колумбъ, въ той же гал.) а В. Кампгаузену англійскіе пуритане, вмѣсто которыхъ въ новѣйшее время онъ сталъ писать геройскіе подвиги и сцены изъ солдатскаго быта прусскаовъ.

Характеристическою особенностью этой школы какъ и вкуса того времени было, указанное уже выше при Лессингѣ направленіе къ романтическисентиментальному жанру, достигнувшее полный цвѣтъ около 1834 г. Картины Л. Бланка, (идущая въ церковь), Г. Виттиха, (пажъ), В. Неренца, (возвращеніе, и лочка золотыхъ-дѣлъ-мастера) и пр., покрайней мѣрѣ въ сѣверной Германіи пріобрѣли такую популярность, какою пользуются немногія произведенія настоящаго времени. Въ совершенную противоположность имъ Карлъ Гюбнеръ (род. въ Кёнигсбергѣ 1814 до 1848 г.) пытался ввести въ искусство спеціальныя тенденціи, (силезскіе ткачи у г. Артгабера въ Вѣнѣ, грав. Вилдтомъ, и въ особенности «охотничье право»), но несмотря на временный, блестящій успѣхъ опять возвратился къ болѣе мирнымъ сюжетамъ.

Если въ исторической живописи, въ жанрѣ и также въ пейзажѣ, Лессинга можно считать представителемъ романтическаго принципа, то произведенія Іоанна Вильгельма Ширмера, (род. въ Юлихѣ 1807, ум. 1863 въ Карлеруэ директоромъ таможн. худож. училища, и составившаго себѣ славу какъ преподаватель), вполнѣ достойны назваться классическими, въ самомъ благородномъ значеніи этого слова. Такому характеру его картинъ много способствуетъ и то обстоятельство, что колоритъ и въ особенности тонъ, въ нихъ

болѣе нежели въ картинахъ прочихъ дюссельдорфскихъ нейзажистовъ уступаютъ формѣ и линіямъ, и что картонъ почти какъ въ древней мюнхенской живописи, обыкновенно превосходитъ картину. (Четыре времени дня, со сценами изъ притчи о милосердомъ самаринѣ, въ Карлсруэ; библейскіе нейзажи съ исторіею Авраама въ берл. нац. галереѣ.) Андрей Ахенбахъ за то, (род. въ Кассельѣ 1815) великій реалистъ въ лучшемъ смыслѣ, и по преимуществу его изображенія сѣверной природы, ея моря, лѣсовъ и горъ, могутъ сравниться съ лучшими произведеніями всѣхъ временъ. (Осенній лѣсъ и морская вилъ, въ нац. гал., тамъже вилъ Остенде 1866). Почетное мѣсто на ряду съ нимъ пріобрѣлъ себѣ братъ его Освальдъ А. (род. въ Дюссельд. 1827) изображеніями южной природы отличающимися часто въ высшей степени прелестнымъ тономъ. Нѣкоторые старшіе художники послѣдовали манерѣ Ширмера (и Лессинга), напр. В. Позе, Ласинскій, Дильманнъ, А. Веберъ, В. Бортманъ, К. Хильгеръ, (зимніе нейзажи), Ю. Роллькманнъ, Ф. Хенгсбахъ и пр.; манерѣ Ахенбаха младшаго держался мж. пр. Фламмъ, старшаго Ах. Мортенъ Мюллеръ и въ особенности упоминаемые сейчасъ иностранцы. Своеобразнымъ характеромъ отличаются произведенія Каспара Шёфрена, (род. 1842 въ Ахенѣ; нейзажъ во время грозы у Равенэ въ Берлинѣ), въ настоящее время онъ посвящаетъ богатый талантъ свой преимущественно изображеніямъ арабескъ, доставившимъ ему прозваніе поэта арабески, (какимъ Гёте почтилъ сродственнаго ему по духу Шёфёлтера). Въ послѣднемъ отношеніи къ нему можно присоединить г-жу. Эрминію Стилькe (вдову вышеупомянутаго художника этого имени, и находящуюся теперь въ Берлинѣ).

Въ изображеніяхъ цвѣтовъ и плодовъ равали ктолибо изъ живущихъ теперь художниковъ превосходитъ Вильгельма Прейера изъ Эшвейлера); ему мало уступаетъ Яковъ Ланенъ (изъ Гинтервейлера) нынѣ умершій, отличавшійся болѣе прозаическимъ изображеніемъ неодушевленной природы. (Отличныя картины, въ особенности перваго изъ нихъ въ берл. нац. галереѣ.

Сюда кстати можно включить тѣхъ высокодаровитыхъ художниковъ, которые изъ двухъ отдаленныхъ странъ примкнули къ знамени дюссельдорфскаго искусства. Изъ Норвегіи нейзажистовъ Ганса Фредерика Гуде, (род. въ Христіаніи 1725, теперь въ Карлсруэ), Лёй, Эрика Бодомъ и жанриста Адольфа Тидеманна (род. 1816), превосходнаго въ изображеніяхъ своенароднаго быта. Изъ сѣверной Америки рано умершаго Генри Риттера, (род. въ Монреалѣ въ Канадѣ 1846, ум. 1853 г.), слѣдовавшаго направленію Рудольфа Іорданса но съ большею многосторонностію, (утопленникъ, сынъ рыбака въ галереѣ Равенэ въ Берлинѣ), и Эммануила Лёйтце, самостоятельнаго историческаго живописца, (переправа Вашингтона черезъ Делаваръ; Вашингтонъ въ сраженіи при Моммаутѣ; празднество при кор. англ. Карлѣ II (1853); прогулка Тиціана по лагунамъ (1857); возвращеніе Фридриха II изъ Кюстрина.

§ 350. Въ Дрезденъ сѣмена новаго художественнаго развитія принесены были, нестолько Фердинандомъ Гартманномъ, бывшимъ товарищемъ Шика у Гетше въ Штуттгартѣ, а скорѣе Христіаномъ Фогелемъ фонъ Фалькенштейномъ, но въ первое время они дали лишь

скудный цвѣтъ. Фогель въ Римѣ находился въ близкихъ отношеніяхъ къ Овербековскому художественному кружку, (его работы роспись въ часовнѣ и столовомъ залѣ въ Пильницѣ, потомъ композиціи къ Данте и портреты). Г. Г. Неке, (род. въ Фрауенштейнѣ 1785. ум. 1835), произвелъ нѣкоторыя весьма дѣльныя вещи, (с. Елисавета раздающая милостыню, у г. Квандта, грав. Штельцелемъ); пейзажистъ Каспаръ Дитрихъ Фридрихъ, род. 1774 въ Грейфсвальдѣ въ Померaніи, ум. 1840), его картины запечатлѣны особенною меланхолическою поэзіею; Морицъ Ретшъ, (род. 1779 ум. 1857), пріобрѣлъ большую извѣстность своими (нѣсколько впрочемъ театральными) иллюстраціями къ Гёте, Шиллеру и Шекспиру. Въ послѣдствіи, какъ мы уже сказали, въ Дрезденъ переселились Бендеманнъ (временно), и Гюбнеръ, наконецъ и Ю. ф. Шнорръ, такъ что вѣроятно сюдаже проникли вліянія Дюссельдорфа какъ и Мюнхена. Карлъ Пешель (род. въ Дрезденѣ 1798); Распятіе Христа въ часовнѣ тамошняго принцева дворца; Бэръ, (Данте у воротъ огненнаго города, кончина царя Іоанна Грознаго); Ф. Гонне (Іудино лобзаніе; раскаяніе разбойника, у Ф. Энгельса въ Кёльнѣ); Теобальдъ ф. Эръ (Фридрихъ II въ Рейнсбергѣ, и Адольфъ Эргардтъ, заслуживаютъ особеннаго вниманія по части исторической живописи и жанра, Оттонъ Георги по восточному, и Лейпольдъ по нѣмецкому жанру, равно также покойный Даль (род. въ Бергенѣ въ Норвегіи 1788, ум. 1857) и Эме, по пейзажу; по живописи цвѣтовъ отличалась Элиза Вагнеръ; картинами животныхъ Вагнеръ и Гвидо Гаммеръ. Въ особенностиже любимъ былъ соотечественниками своими Лудвигъ Рихтеръ (род. 1803 въ Дрезденѣ, прежде пейзажистъ во вкусѣ Оливьерса) за свои прелестныя жанровыя и сказочныя картины (для политипажей.)

§ 351. Въ Берлинѣ между тѣмъ, благодаря великому генію Карла Фридриха Шинкеля (род. въ Нейруппинѣ 1781, ум. въ Берл. 1841), искусство оживилось вновь съ могучею силою (хотя сначала скорѣе въ зодчествѣ и ваяніи, нежели въ живописи). Воздвигнувъ въ Берлинѣ различнаго рода зданія, онъ не только придалъ прусской столицѣ новый характеръ, но сверхъ того олицетворилъ бездну глубокихъ и оригинальныхъ мыслей въ собственноручныхъ своихъ рисункахъ и картинахъ по части фигуръ, пейзажа и орнаментовъ, отличающихся отчасти замѣчательнымъ художественнымъ исполненіемъ (Шинкелевъ музей, въ построенной этимъ мастеромъ академіи архитектуры; нѣсколько ландшафтовъ, отчасти отлично скопиров. Альборномъ, въ нац. гал.) Достойно замѣчанія, что какъ у Корнеліуса, такъ и у него, пристрастіе къ эллинскому міру [illegible] не исключало въ немъ сильной склонности къ средневѣковому [illegible] міру и романтизму, и что лишь въ силу внѣшнихъ обстоятельствъ онъ не осуществилъ составленный имъ проектъ граndіознаго готическаго храма въ память войны за освобожденіе. Эти же внѣшнія [illegible] также [illegible] великую попытку къ монументальной живописи, обстоятельство, которое не слѣдуетъ забывать при оцѣнкѣ упоминаемыхъ ниже художниковъ и [illegible] сравненіи ихъ съ счастливыми корифеями мюнхенской школы.

Вильгельмъ Вахъ, (род. въ Берлинѣ 1787 ум. 1845, былъ сначала ученикомъ [illegible] и Гро [illegible]-

ную, хотя нѣсколько академическую технику этихъ французскихъ мастеровъ, но образцами его остались великіе италіанцы XVI вѣка, и работы его постоянно отличались чисто нѣмецкими добросовѣстностью и трудолюбіемъ. Не обладавъ могучею фантазіею Корнеліуса, стиль его въ высокой живописи тѣмъ не менѣе носитъ извѣстный торжественный характеръ; рисунокъ чрезвычайно вѣренъ, колоритъ мягокъ, и всетаки весьма сочень: благодаря всему этому онъ вполнѣ былъ способенъ служить примѣромъ и наставникомъ для многочисленныхъ учениковъ, (которыхъ, по словамъ Рачинскаго у него было болѣе семидесяти). (І. Христосъ съ Іоанномъ и Матвеемъ, для ц. въ Нарецѣ; Тайная Вечеря и Воскресеніе, въ п. Петра и Павла въ Москвѣ 1819; музы на потолкѣ берл. театра 1820; Вѣра, Любовь и Надежда въ Вердерской ц.; Мадонна на престолѣ, какъ говорятъ въ Брюсселѣ; повтореніе въ нац. галереѣ; с. Оттонъ среди обращенныхъ въ христіанство дѣтей въ Поммераніи, въ штеттинскомъ городскомъ музеѣ; Обрѣтеніе честнаго креста, недоконченное имъ послѣднее, и быть можетъ прекраснѣйшее произведеніе, находящееся въ недоступномъ для публики корридорѣ берл. музея). Изъ учениковъ его назовемъ К. Креціуса, В. Дэге, Авг. Хопфгартена, Э. Штейнбрюка, (см. выше), А. Тешнера,—Ад. Геннинга, Г. Эйха, Г. Хейденрейха, Г. Шульца и пейзажистовъ Альборна, В. Ширмера, В. Краузе, семеро послѣднихъ уже умерли.

Карлъ Бегасъ (род. въ Гейнсбергѣ близъ Ахена 1794 г. ум. въ Берлинѣ 1855 г.), тоже образовался у Давида и Гро. Художникъ надѣленный несравненно многостороннѣйшимъ талантомъ чѣмъ Вахъ, и въ то́же время одинъ изъ первыхъ колористовъ, и въ особенности портретистовъ своего времени, (Христосъ въ Геосиманскомъ саду, въ берл. гарнизонной церкви: Сошествіе Св. Духа, въ берл. соборѣ; Проповѣдь І. Христа на горѣ, у гжи. ф. Вальденбургъ; І. Хр. оплакивающій гибель Іерусалима, собственность прусск. короля. І. Христосъ призывающій обремененныхъ, въ Ландсбергской на Вартѣ церкви). Повременамъ его привлекалъ и романтическій и остальной жанръ, его Лорелей, дѣвушка подъ деревомъ, умывающая негритянку дѣвочка, пользовались не меньшею популярностью, чѣмъ религіозныя и историческія его картины. (учениками его были: К. Стеффекъ, Г. Рихтеръ, В. Амбергъ, О. Мейеръ, мюнхенецъ І. Петцлъ, и умершіе уже Р. Рейникъ, Исидоръ Клейне.)

Августъ. ф. Клёберъ, (род. въ Бреславлѣ 1793, ум. 1864). Изображалъ предметы изъ яснаго міра греческихъ миѳовъ, идиллическія жанровыя сцены, аллегорическія группы и фигуры для декоративныхъ цѣлей, отличающіяся такою своеобразною прелестью, что по колориту и композиціи ихъ не безъ основанія сравнивали съ произведеніями Корреджіо. (Жатва, у барона Вилькенсъ-Гогенау въ Вѣнѣ; Амуръ натачивающій стрѣлу, въ Петерб.; Юбалъ и купальня для лошадей въ берл. нац. галереѣ; миѳол. изобр. въ потсд. мрам. дворцѣ и пр.); два колоссальныя изобр. евангелистовъ въ берл. дворцовой часовнѣ свидѣтельствуютъ что Клёберу подъ силу были тоже болѣе серьозныя задачи. (Ученики: К. Беккеръ, В. Гентцъ, Кв. Беккеръ.) Вильгельмъ Гензель, (род. въ Треббинѣ 1794 ум. 1860), его библейскіе сюжеты отличаются сильнымъ колоритомъ и не лишены извѣстнаго ве-

личественнаго характера, (Самарянка у колодца, въ Бельвю; Іисусъ передъ Пилатомъ, въ гарнизонной ц. Ученики: Розенфельдеръ, Казеловскій, Піетровскій). К. Кольбе (род. въ Берлинѣ 1781 ум. 1853), между тѣмъ посвѣщалъ плодовитое дарованіе свое почти исключительно пестрому міру костюмовъ позднѣйшей средневѣковой поры. (Картоны къ стеклописи въ окнахъ Маріенбургскаго за́мка). Одно произв. старости его, Эццелино млад. разсказывающій въ монастырѣ о военныхъ подвигахъ своихъ, значительно превосходитъ прочія его работы. (Ученики: Эйбель, Стильке, (см. выше), Бутервекъ).

Карлъ Шорнъ (род. 1803 въ Дюссельдорфѣ, ум. 1850 въ Мюнхенѣ), по цвѣтущей порѣ дѣятельности своей принадлежитъ Берлину, хотя и не къ школѣ Ваха, въ мастерской котораго онъ занимался. (Кромвель до битвы при Дунбарѣ: Папа Павелъ III передъ портретомъ Лютера, въ нац. галереѣ; Іоанъ Лейденскій, плѣнникомъ передъ епископомъ Мюнстерскимъ, собств. прусскаго короля). Обладавъ богатствомъ мыслей, изобрѣтательностью и драматическою оживленностью, хотя и съ нѣкоторымъ театральнымъ оттѣнкомъ, онъ создалъ бы вѣроятно еще болѣе значительныя произведенія если бы ему дано было дольше жить. (Послѣдняя, недоконченная его картина, сцена изъ всемірнаго потопа, находится въ новой мюнхенской пинакотекѣ.)

Цвѣтущее время дюссельдорфской школы сначала во многихъ отношеніяхъ связано съ развитіемъ искусства въ Берлинѣ; внѣшнимъ образомъ, посредствомъ ученія и переселеній, внутренно, благодаря указанной уже романтической чертѣ, проявляющейся также въ берлинскомъ искусствѣ въ переходѣ отъ историческихъ предметовъ къ жанру. Эта романическая черта сказывается въ произведеніяхъ Э. Дэге, въ его молящейся у престола, у гр. Рачинскаго; въ его, «благодѣтельномъ монахѣ» и «монахѣ со св. Дарами», въ нац. галереѣ; Креціуса, въ его «новыхъ грекахъ» и «разнощикѣ»; Клейне, «въ Канунѣ новаго года»; Казеловскаго, въ «рыцарѣ и его возлюбленной»; Хопфгартенѣ, въ «увѣнчаніи Тасса» и «дѣвушкѣ дающей кормъ свиньямъ» и пр., и даже Эд. Мейергеймъ, (род. въ Данцигѣ 1808), началъ съ изображеній старонѣмецкихъ любовныхъ паръ и т. п., пока картиною своею «Стрѣльба въ цѣль» (въ нац. гал.), не напалъ на настоящую свою почву, изображенія (тюрингенскихъ) народныхъ сценъ. Точно такъ въ области чисто уютнаго жанра къ прирейнской школѣ близко сродтвенны и даже къ ней принадлежатъ, умершіе уже Константинъ Шрёдтеръ и Эдуардъ Писторіусъ, (род. 1794 въ Берлинѣ).

Совершенно самостоятельнымъ художникомъ напротивъ является Францъ Крюгеръ (род. 1797 въ Радегастѣ въ Дессауской области, ум. 1857), не только въ картинахъ охоты и военнаго быта, но также какъ первоклассный портретистъ, (въ особенности по мужскимъ портретамъ: портретъ принца Адальберта прусскаго и пр.), и кромѣ того еще въ изображеніяхъ лошадей и собакъ. (Парадъ Фридриха Вильгельма III, и присяга Фрид. Вильг. IV въ корол. дворцѣ; этюды изъ быта русскаго войска, въ корол. кабинетѣ гравюръ и пр.). Къ его направленію примкнули Эдмундъ Рабе (род. въ Берлинѣ 1816), Рандель, К. Стеффекъ; сюдаже надо отнести К. Шульца, прозваннаго, «охотничьимъ Шульцемъ», (род. въ Сельховѣ

близъ Сторковѣ 1796, ум. въ Нёйруппинѣ 1866), писавшаго сцены изъ быта охотниковъ изъ чужой земли и пр. Къ одному изъ предыдущихъ періодовъ принадлежитъ Циммерманнъ (изъ Силезіи: «козаки» въ нац. галереѣ). Новѣйшею баталическою живописью занимались, (кромѣ нѣкоторыхъ изъ числа приведенныхъ сейчасъ художниковъ), К. Эльгольцъ (ум.), К. Рехлингъ старшій. Собственно берлинскую народную жизнь изобразилъ съ большимъ юморомъ и тонкою наблюдательностью Теодоръ Хоземаннъ.

Мы разсмотримъ теперь двухъ замѣчательныхъ и самобытно образовавшихся художниковъ, значеніе которыхъ для дальнѣйшаго развитія не одного только берлинскаго искусства, быть можетъ вполнѣ будетъ оцѣнено только будущимъ поколѣніемъ. Первый изъ нихъ Эдуардъ Магнусъ (род. въ Берлинѣ 1799), начавъ съ жанровъ, («возвращеніе пирата», въ нац. гал.), онъ послѣ того написалъ «Кающуюся Магдалину» и «Орфея съ Эвридикою», по всю силу свою, особенно какъ колористъ онъ развернулъ въ картинѣ «играющихъ дѣтей» 1839 г., извѣстной по гравюрѣ, и въ разныхъ этюдахъ головъ, а какъ портретистъ въ прекрасномъ портретѣ Женни Линдъ и пр. За нимъ слѣдуетъ Адольфъ Менцель (род. 1815 въ Бреславлѣ,) одна изъ наиболѣе рѣзко выдающихся художественныхъ личностей какія произвелъ нашъ вѣкъ. Онъ составилъ себѣ славу преимущественно иллюстраціями и изображеніями великаго Фридриха и его эпохи, и всякая черта его полна мысли и характера, хотябы онъ и вдохновлялся сюжетами изъ другой какой либо эпохи отечественной исторіи или изъ непосредственной дѣйствительности. (Обѣдъ Фридриха вел. въ собраніи «Общества любителей художества», Концертъ на флейтахъ, того же; Фридрихъ осматривающій новыя постройки, въ гал. Равенѣ, нападеніе при Гохкирхѣ, собственность короля; вѣнчаніе короля Вильгельма, тоже). Быть можетъ нѣкоторые изъ читателей нашихъ удивятся сопоставленію двухъ этихъ мастеровъ столь разнородныхъ между собою по характеру, но мы ихъ соединили здѣсь потому, что каждый въ своемъ родѣ былъ реалистомъ, и сознательно или безсознательно проводилъ новое направленіе.

Къ значительнѣйшимъ портретистамъ того времени принадлежитъ кромѣ Бегаса, Крюгера, Магнуса еще І. С. Отто, (род. 1798 г. въ Познани).

Несомнѣнно также вліяніе Шикеля въ области пейзажа, въ которой, какъ уже сказано было, онъ самъ подвизался съ особеннымъ успѣхомъ. А. В. І. Альборнъ, (род. въ Ганноверѣ 1796, ум. въ Римѣ 1857), извѣстенъ былъ особенною способностью передать величавый, строгій характеръ южной природы, какъ Эдуардъ Бирманъ ясное великолѣпіе ея (въ Сициліи, Далмаціи и пр.). Лирическій, или такъ сказать, музыкальный элементъ, столь свойственный новой, и въ особенности нѣмецкой пейзажной живописи, нашелъ себѣ прелестное выраженіе въ линіяхъ и характерѣ произведеній В. Ширмера, (род. въ Берлинѣ 1802, ум. 1866), между которымъ и умершимъ сопменнымъ ему дюссельдорфскимъ художникомъ, существуетъ такое же почти отношеніе, какъ между Феликсомъ Мендельсономъ и Палестриною. Разнообразныя и отчасти идеальныя, задачи по части декоративной живописи для театра и оперы, нашли блестящихъ исполнителей въ

лицѣ какъ самого Шинкеля, такъ и Герста (род. въ Берлинѣ 1792, ум. 1854) и Гроніуса. Замѣчательно что не только Бирманъ, но тоже Блехенъ и Краузе *) первоначально также трудились на этой почвѣ нерѣдко почитаемой низкою. Сюдаже надо включить дѣльныхъ архитектурныхъ живописцевъ А. Хазенфлуга (род. въ Берлинѣ 1802, ум. въ Гальберштадтѣ), К. Шульца, въ Данцигѣ, Векманна (ум. 1859 г.) и Гертнера въ Берлинѣ.

Безспорно значительнѣйшій изъ поименованныхъ выше и сейчасъ художниковъ, К. Блехенъ, (род. 1798 въ Котбусѣ; ум. въ Берлинѣ 1840); одна изъ числа трагическихъ художническихъ натуръ, которыя только потомство награждаетъ пальмовою вѣтвью за терновый вѣнецъ. Онъ проложилъ путь новому, и въ лучшемъ значеніи слова, реалистическому направленію, которое съ тѣхъ поръ почти стало господствующимъ; но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ обладалъ и глубокимъ поэтическимъ чувствомъ, иногда даже съ легкимъ фантастическимъ оттѣнкомъ. Съ одинаковымъ талантомъ онъ изобразилъ красивую природу родной мархіи, какъ и гордую красоту Италіи. (Превосходныя произведенія у Врозе въ Берлинѣ: таборъ семноновъ на мюггельсбергскихъ высотахъ, 1828; желѣзный заводъ близъ Нёйштадтъ-Эберсвальде; вечеръ въ Парни; Монте-Сократе; дворецъ королевы Іоанны, 1834; паркъ въ Терни съ купающимися дѣвушками, у г. Э. Кутца; различные вещи, въ особенности этюды, въ кор. акад. и кабинетѣ гравюръ). Ф. А. Эльзассеръ (род. 1810 въ Берлинѣ, ум. 1845 въ Римѣ), хотя съ нимъ и не равняется, но часто близко подходитъ къ нему.

Вильгельмъ Краузе, (род. 1803 въ Дессауѣ, ум. 1864, сперва ученикъ такъ-называемаго «дубоваго» Кольбе, потомъ Ваха); свѣтлая, счастливо надѣленная натура, и какъ по значенію своему, такъ и по лѣтамъ, первый въ свое время берлинскій маринистъ. Геніальность его этюдовъ, (особенно воздуха) и даже тѣхъ которые сдѣланы уже въ старости, будетъ оцѣнена потомствомъ, хотя и послѣднія его произведенія превзойдены произведеніями новѣйшихъ художниковъ. Точно такъ и картины Бёниша никогда не утратятъ первоначальнаго своего достоинства.

Мы не рѣшаемся утверждать тоже самое относительно Г. В. Фелькера, главнаго представителя берлинской живописи цвѣтовъ.

Въ царствованіе Фридриха Вильгельма IV, какъ извѣстно, поручены были большія живописныя работы Корнеліусу и Каульбаху; первому, роспись въ Кампо-санто при предполагавшемся новомъ соборѣ, послѣднему, фрески по сторонамъ лѣстницы ведущей въ новый постр. Штюлеромъ музей. К. Германнъ, (ученикъ Корнеліуса, род. въ Дрезденѣ 1802) и Карлъ Эггерсъ, (род. въ Нёйштрелицѣ 1789, оказавшій важныя заслуги искусству трудами предпринятыми имъ въ Римѣ сообща съ группою художниковъ—реформаторовъ для возстановленія техники фресковой живописи), приступили къ исполненію Шинкелевыхъ проектовъ въ сѣняхъ музея его имени, оконченныхъ въ послѣдствіи младшими художниками. Корнеліусъ украсилъ клиросъ старой

*) И изъ новѣйшихъ художниковъ еще К. Гребъ, Э. Пане, Э. Гильдебрандтъ, Фидлеръ.

монастырской церкви изображеніями пророковъ и другихъ фигуръ собственнаго изобрѣтенія. Работы въ часовнѣ произв. были (Клеберомъ, Геннингомъ, въ особенности Эльстеромъ), тоже въ «бѣломъ залѣ» корол. дворца, потомъ и во внутренности новаго музея; (А. Геннигомъ, К. Беккеромъ и др. въ залѣ героевъ; изображенія изъ сѣверныхъ миѳовъ по проектамъ Роберта Мюллера изъ Геттингена, (ум.) имъ самимъ, Г. Рихтеромъ и Г. Хейденрейхомъ въ залѣ сѣверныхъ древностей; фризъ изображающій греческую жизнь, въ одномъ изъ боковыхъ заловъ Шинкелева музея, исполненъ послѣднеупомянутымъ художникомъ, родивш. въ Берлинѣ 1819, и умершимъ слишкомъ рано въ 1855 г. Пейзажъ тоже вошелъ въ кругъ этихъ живописныхъ работъ. (Эгипетскій дворъ, греческій и римскій залъ, расписаны В. Ширмеромъ, К. Гребомъ, Э. Папе и др.) За исключеніемъ фрескъ написанныхъ Германномъ, нельзя сказать чтобы во всѣхъ этихъ произведеніяхъ особенно замѣтно было вліяніе мюнхенской манеры.

Гораздо сильнѣе было движеніе вызванное въ берлинскомъ искусствѣ, по крайней мѣрѣ въ первое время (въ 1842 г.), знакомствомъ съ нѣкоторыми значительными произведеніями французско-бельгійской живописи напр. съ картинами «Отреченія Карла V» Галлѐ, и «Компромисса» (Соглашенія) Эд. де Бифве, (учениковъ Делароша), хотя и прежде еще можно услѣдить прямое и косвенное вліяніе французской живописи. Блестящій колоритъ и энергическая техническая отдѣлка, съ этихъ поръ пріобрѣтаютъ все болѣе значенія какъ въ глазахъ самихъ исполнителей, такъ и въ общественномъ мнѣніи.

Сюда въ особенности подходитъ художникъ обладавшій по преимуществу упомянутыми сейчасъ достоинствами, и благодаря имъ достигнувшій значительныхъ успѣховъ на поприщѣ историч. живописи: Юліусъ Шрадеръ, род. въ Берлинѣ 1815, образовался прежде въ Дюссельдорфѣ, потомъ долгое время въ Римѣ. (Король Эдуардъ передъ Кале, въ собраніи общ. люб. искусства; смерть Леонарда да Винчи, собств. прусск. кор.; Мильтонъ, 1855; Карлъ I и его дѣти, тогоже года, въ нац. собр.; Эсоирь, тамъже). Такоюже силою, блестящею пышностью колеровъ, бойкостью кисти, хотя въ другомъ сочетаніи, и даже въ высшей можетъ быть степени, отличается пейзажистъ Эд. Гильдебрандтъ, (ученикъ Краузе, род. въ Данцигѣ 1817, ум. 1868) такъ что, въ особенности первое изъ приведенныхъ качествъ, какъ будто составляетъ сущность его произведеній. Примыкая по искусству своему скорѣе къ англійскимъ (и американскимъ) нежели французскимъ художникамъ, онъ первый для соотечественниковъ своихъ осуществилъ желаніе А. Ф. Гумбольта, воспроизводивъ въ картинахъ красоты самыхъ отдаленныхъ, и въ особенности тропическихъ странъ, отъ Ріо Жанейро до сѣвернаго мыса, отъ Квебека до Пекина и Іеддо. (Масляныя картины у Равенѐ и въ другихъ частныхъ собраніяхъ въ Берлинѣ, этюды изъ южной и сѣверной Америки въ берл. кабинетѣ гравюръ; послѣдніе почти исключительно состоятъ изъ акварелей, и на нашъ взглядъ не рѣдко превосходятъ вполнѣ оконченныя картины этого художника.)

Оставляя прочихъ находящихся еще въ живыхъ берлинскихъ художниковъ до окончательнаго обзора живописи настоящаго времени, мы тѣмъ не менѣе включаемъ сюда еще двоихъ рано умершихъ живописцевъ, разработавшихъ

съ различнымъ успѣхомъ и талантомъ двѣ стороны одного и тогоже основнаго направленія, т. е. новаго реализма (въ тѣснѣйшемъ смыслѣ этого слова). Одинъ изъ нихъ, Юліусъ Рєлеръ, бѣднаго и простаго происхожденія, сначала изображалъ социальные недуги и сцены изъ бѣдствующаго пролетаріата, полныя безыскуственной, но и тѣмъ большей потрясающей правды, потомъ, когда перешелъ къ менѣе мрачнымъ задачамъ, онъ (въ 1858 г.) подвергся трагической участи Блехена и Ретеля. Другой, Тєйтвальдъ Шмитсонъ, (род. 1830 во Франкф. на М. ум. въ Вѣнѣ 1863), великосвѣтскій кавалеръ и почти щеголь по внѣшнимъ пріемамъ, какъ художникъ съ неутомимою энергіею и реалистическою точностію изображалъ положенія безыскуственной природы, напр. лошадей, не скаковыхъ но рабочихъ или степныхъ, съ соотвѣтствующими имъ погонщиками, иногда также воловъ и рогатый скотъ. Мы причислили Шмитсона къ берлинцамъ потому, что въ этомъ городѣ его блестящее но краткое поприще достигло высшей своей славы.

§ 352. Мы сюдаже включаемъ еще нѣкоторыхъ старшихъ, отчасти уже умершихъ художниковъ изъ разныхъ городовъ сѣверной и средней Германіи: Эрвина Спектера, много обѣщавшаго въ свое время, (Самсонъ и Далида въ публичномъ музеѣ въ Лейпцигѣ), и Фил. О. Рунге изъ Гамбурга; (изъ числа находящихся еще въ живыхъ, тамъже Германна Кауфманна, род. 1807, пишущаго лошадей и пр. большею частью въ дождь и снѣжную метель, и Валентина Рутса съ его пейзажами сѣверной, германской природы); Людовика Эмила Гримма, (брата І. и В. Гримма, род. 1792 въ Ханауѣ, ум. 1863), и Руля въ Кассельѣ; Іоанна Гейнр. Рамберга, (род. 1763, ум. 1840), подобно Шкѣ тратившаго талантъ свой на альманахныя работы, и Эстерлейя, род. въ Гёттингенѣ 1806, ученика Маттеи; (Дочь Іефоая) въ Ганноверѣ.

Братья І. и Францъ Рипенгаузенъ, (тоже родомъ изъ Гёттингена; Фрядр. Барбаросса защищаемый Генрихомъ Львомъ противъ римлянъ, въ залѣ ордена Гвельфофъ въ Ганноверѣ), принадлежали къ постоянной колоніи нѣмецкихъ художниковъ въ Римѣ, подвергавшейся различнымъ измѣненіямъ со временъ Карстенса и Коха. Въ замѣнъ серьозныхъ и полныхъ стиля трудовъ въ духѣ названныхъ сейчасъ художниковъ, Августъ Риделъ, (род. 1801, ученикъ Лангера въ Мюнхенѣ) съ любовью изобралъ для себя задачею красоту женскихъ и дѣтскихъ формъ, (прелестныя головы въ особенности въ новой пинакотекѣ), но и кромѣ того развернулъ блестящій колоритъ тѣла, магическіе свѣтовые эфекты и игру рефлексовъ, (Сакунтала, Гудюль въ Штуттгартѣ; купающіяся дѣвушки и пр. въ берл. нац. гал.) Въ этомъже родѣ отличился Леопольдъ Поллакъ изъ Праги; въ болѣе серьезномъ родѣ и почти сродственномъ Л. Робертовому писалъ, Теодоръ Веллеръ изъ Мангейма; (картины обоихъ этихъ художниковъ тоже въ берл. нац. гал). Фридрихъ Нерли изъ Эрфурта, жанристъ и архитектурный живописецъ, живетъ въ Венеціи.

Въ слѣдующей и въ послѣдней главахъ будетъ говорено о рядѣ живописцевъ родомъ изъ Германіи, но какъ по жизни своей такъ и по искусству принадлежавшихъ болѣе Франціи нежели своему отечеству.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Возрождение французского и бельгийского искусства *).

§ 353. Изъ предыдущаго отдѣла читатели наши видѣли, что классицизмъ и романтизмъ, (какъ французы обыкновенно называютъ античный и средневѣковый христіанскій элементы), хотя и вызвали въ возобновившемся нѣмецкомъ искусствѣ группы и контрасты, но тѣмъ не менѣе въ сущности не произвели въ немъ разлада, но что, какъ въ поэзіи у Гёте, Лессинга Виланда, такъ точно и у Каретенса, Корнеліуса и Шинкеля, оба направленія достигли полнаго примиренія. Иначе совершилось возрожденіе французской живописи. Здѣсь, въ продолженіи долгаго времени классицизмъ выступаетъ одинъ, сперва съ характеромъ преобразовательнымъ и даже революціоннымъ, а потомъ почти деспотически. Между тѣмъ, только въ послѣдствіи развивается романтизмъ, однако не какъ необходимое къ нему дополненіе, но какъ враждебное классицизму стремленіе, какъ противоположность ему, неусѣвшая до нынѣ еще слиться съ нимъ вполнѣ гармонически, и какъ будто отступающая только передъ третьимъ началомъ, одинаково враждебнымъ какъ классицизму такъ и романтизму, т. е. передъ натурализмомъ новаго времени.

Относительно классическаго направленія, мы должны прежде всего указать на глубокую разницу во взглядахъ Каретенса (позднѣе и Шинкеля), искавшаго идеалъ свой въ чувствѣ красоты Эллиновъ, и Давида, сознательно или безсознательно искавшаго этотъже идеалъ у Римлянъ, но,—хотя и безъ большаго критическаго разбора, —понятнымъ образомъ не въ древней имено Римской республикѣ, не очень благопріятствовавшей какъ извѣстно искусству, но въ сластолюбивомъ и глубоко развращенномъ цезаризмѣ. Другое, не менѣе важное обстоятельство то, что у перваго изъ названныхъ мастеровъ преобладаетъ чисто человѣчески-художественный, у втораго между тѣмъ, живой нравственный и политическій взгляды; первый имѣетъ въ виду только красоту, второй прежде всего патріотическую тенденцію. Съ этимъ въ третьихъ, тѣсно связано и то, (говоримъ не опасаясь упрека въ національномъ пристрастіи), что Каретенсъ вполнѣ понимаетъ сущность антика, тогда какъ Давидъ преимущественно держится внѣшности его, вслѣдствіе чего ему и чужды настоящая его простота, ясность, наивность —и величіе. Но съ другой стороны французскій реформаторъ превосходитъ нѣмца какъ въ изученіи живой натуры, отличающейся у него врочемъ академическою холодностью, такъ и въ техникѣ масляной живописи, хотя и

*) Ср. Dr. Julius Meyer: Gesch. der modernen franz. Malerei seit 1789 и пр. Къ сожалѣнію мы могли воспользоваться вторымъ отдѣломъ (1867) лишь бѣгло и уже во время корректуры.

сплошь суховатой, однообразной, непоэтичной и иногда даже зализанной. Тѣмъ не менѣе, сравнительно съ приторностью и пустотою туземныхъ предшественниковъ Давида, въ родѣ Бушè и пр., холодноватая строгость, страстно-патетическій, и даже театральный по большею части характеръ его картинъ, должно считать великимъ и важнымъ успѣхомъ, для всѣхъ времевъ.

Жакъ Луи Давидъ (1748—1825), (оставляя въ сторонѣ не очень замѣчательнаго учителя и предшественника его Жозефа Марію Віэнъ 1716—1809), безспорно первый послѣ Пуссена опять воскресилъ древнія классическія симпатіи французской живописи. Еще прежде политической революціи Давидъ произвелъ свою революцію картинами «Велизарія, просящаго милостыни», «Клятвы Гораціевъ», «Брута старшаго послѣ казни его сыновей», (всѣ въ Луврѣ). Громадный успѣхъ этихъ произведеній въ то время, довольно трудно объяснить въ настоящее время, особенно съ нѣмецкой точки зрѣнія. Во время террора мы встрѣчаемъ Давида часто рядомъ съ самыми неустрашимыми передовыми борцами какъ распорядителя любимыхъ республикою процессій и празднествъ. Картина его «убитый въ ваннѣ Маратъ», написана непосредственно съ натуры, это быть можетъ лучшее по энергической реальности произведеніе его рукъ; (принадл. частномулицу во Франціи; два экземпляра гравюры Мореля въ парижск. библ.) Такимъже образомъ Давидъ кистью своею прославилъ также укротителя революціи,—изобразивъ его (въ извѣстной картинѣ писанной по личному заказу самого Наполеона), «спокойнымъ на дыбящемся конѣ», и готовящимся къ переходу черезъ Альпы, (въ кор. дворцѣ въ Берлинѣ); въ другой картинѣ егоже, во всѣхъ царскихъ регаліяхъ и возлагающимъ корону на голову Жозефины, (въ версальск. музеѣ). Замѣчателенъ портретъ Папы Пія VII тогоже времени. Главными произведеніями Давида считаются «Сабинянки» (1800) и «Леонидъ у Термопилъ» (1813), обѣ эти картины и предъидущая въ Луврѣ. По возвращеніи бурбоновъ онъ былъ высланъ въ Брюссель гдѣ и умеръ. Почти всѣ извѣстные французскіе художники какъ современные, такъ и послѣдующаго времени были его учениками, (также и нѣмцы отъ Готтлиба Шика до Петра Крафта, В. Ваха, К. Бегаса), и развѣ одного только Прюдона, (см. ниже), котораго не коснулось его вліяніе. Ближе всѣхъ можетъ быть къ нему подходитъ, въ лучшемъ значеніи, умершій въ раннихъ лѣтахъ современникъ его и сходный съ нимъ по направленію живописецъ Ж. Ж. Друэ, (1763—88), картина котораго «Марій въ Минтурнахъ» въ свое время соперничала съ «Гораціями».

Жиродэ́—Тріозонъ, (1767—1824), хотя вполнѣ сходствуетъ съ Давидомъ какъ по концепціи такъ и по холодноватому и гладкому способу отдѣлки, онъ однакожъ, стремясь къ необычайнымъ предметамъ и свѣтовымъ эффектамъ, (напр. Эндиміонъ въ Луврѣ), не особенно удачно вдается далѣе этого мастера въ область будущихъ романтиковъ, изображая то фантастическія предметы, (души французскихъ генераловъ встрѣчаемыя въ елисейскихъ поляхъ оссіановскими героями, теперь въ Петербургѣ изъ Лейхтенб. галереѣ), то сцены ужаса (потопъ въ Луврѣ). Лучшее его произведеніе Погребеніе Атталы, (тамъже).

Жанъ-Антоанъ Гро, (1771—1835), по преимуществу былъ живо-

писемъ имперіи и ея «gloire», которую онъ прославлялъ съ необыкновеннымъ художественнымъ талантомъ въ блещущихъ колоритомъ, страстныхъ картинахъ хотя и проникнутыхъ чисто-французскимъ юморомъ, служивъ такимъ образомъ отчасти образцомъ и примѣромъ передовому (затѣмъ наступавшаго періода, Жерико; (Аркольскій мостъ; одержимые чумою въ Іффѣ, въ Луврѣ; кавалерійское дѣло при Абукирѣ, въ Версалѣ; поле сраженія при Эйлауѣ, въ Луврѣ, и пр.) Неговоря о попыткахъ его въ миѳологическихъ изображеніяхъ, таланту его мало соотвѣтствовали задачи изъ эпохи реставраціи, (отъѣздъ Людовика VIII и пр.), хотя колоссальное изображеніе его въ куполѣ Пантеона, (4 главныхъ представителя французскихъ династій, окруженные ангелами и поклоняющіеся с. Женевьевѣ) остается навсегда произведеніемъ выходящимъ изъ ряда обыкновенныхъ. Сбитый съ пути новымъ направленіемъ водворившимся въ живописи, и отчасти также художническими неудачами, Гро чувствуя что пережилъ себя, покончилъ жизнь свою самоубійствомъ.

Счастливѣе его былъ Франсуа Жераръ, (1770—1837), составившій славу хотя нестолько баталическими картинами, (Austerlitz), ни миѳологическими изображеніями, (Амуръ и Психея, Дафнисъ и Хлоя), (за исключеніемъ можетъ быть картины Велизарія несущаго мертваго мальчика-вожатаго, въ Петерб.), сколько картиною «Въѣздъ Генриха IV въ Парижъ» (въ Луврѣ) и главнымъ образомъ своими портретами всѣхъ почти царственныхъ особъ, знаменитыхъ людей и женщинъ того времени. Укажемъ здѣсь же кстати и на друга его М. Б. Изабея (1767 — 1855) отличавшагося по части миніатюрной портретной живописи.

Если въ картинахъ Жироде, Гро, Жерара, какъ мы видѣли, уже сказываются признаки будущаго развитія, то съ другой стороны, въ произведеніяхъ Піера Нарцисса Герѣна, (1774—1833, ученика Ренье), составившаго себѣ въ короткое время славу картиною своею Марка Секста, (застающаго по возвращеніи изъ ссылки жену свою на смертномъ одрѣ), доведены до крайнихъ предѣловъ плоская приторность (Энеи и Дидона) и холодная трагичность (Ипполитъ, Клитемнестра) Давидовой псевдоантичности. Но именно въ силу вполнѣ справедливой реакціи, изъ его мастерской вышли вожаки новаго романтическаго и реалистическаго движенія: Жерико, Дэлакруа, Ари Шеффферъ, Сигалонъ и Леонъ Конье.

Названный нами выше П. П. Прюдонъ, (1758 — 1823) напротивъ, оставшись незатронутымъ вліяніемъ Давида, и борясь противъ теченія, лишь съ трудомъ и уже поздно пріобрѣлъ извѣстность. Прелестная художническая натура, сродственная Корреджіо по граціозности движеній, разнообразной игрѣ формъ и свѣтотѣни, и подобно этому мастеру усвоившая себѣ отъ антика только граціозную ясность и наивную чувственность, (Похищеніе Психеи Зефиромъ, Зефиръ качающійся надъ источникомъ и пр.) и занимаетъ совершенно отдѣльное мѣсто среди предшествующихъ, современныхъ и послѣдующихъ художниковъ. Послѣдніе его произведенія, Іисусъ на Крестѣ и Магдалина, (недоконченное, въ Луврѣ, равно также его картина «Преступникъ, преслѣдуемый Местью и Правосудіемъ», тамъже), обличаютъ въ немъ художника не

лишеннаго величія и самобытности также въ предметахъ принадлежащихъ къ совершенно другой области.

Жанръ, изображенія животныхъ, пейзажная и архитектурная живопись въ этотъ періодъ французской живописи почти совершенно были оставлены. Изъ архитектурныхъ картинъ можно привесть работы Ф. М. Гранѐ, (1779—1849), большею частью съ обстановкою историческихъ или другихъ знаменательныхъ фигуръ, и Ф. А. де Форбена, (1777 — 1841); по части жанра, изящно исполненныя картинки Боальи, (Приходъ дилижанса, въ Луврѣ), и маленькія сцены изъ домашняго быта Мартина Дроллинга (1752 — 1817), потомъ еще изображенія (портреты) лошадей и эскизы изъ военнаго быта Карла Вернѐ, (1758—1835; сына пейзажиста Жозефа Вернѐ и отца баталическаго живописца Ораса Вернѐ).

§ 354. Школѣ Давида (и его подражателей Реньіо и Венсана), какъ еще во время имперіи, учителю ея, пришлось вычеркнуть гражданскую доблесть римлянъ изъ своего классическаго репертуара *), и отчасти замѣнить ее напыщенными аллегоріями, отчасти сладострастною миѳологическою и различнаго рода наготою. Въ реставрацію, школѣ этой представился богатый случай развернуться въ томъ и другомъ разрядѣ изображеній, украшая картинами послѣдняго рода кабинеты любителей, (Дюси, Ланкренонъ, Ріу), а аллегоріями преимущественно потолки Лувра и др. великолѣпныхъ зданій. Взамѣнъ наполеоновскихъ побѣдныхъ торжествъ, пріискиваемы были монархическія воспоминанія (о Генрихѣ IV, Францискѣ I, Лудовикѣ XIV, и Лудовикѣ святомъ), или предметы относившіяся къ исторіи художествъ. Къ этому присоединяемы были тоже церковныя задачи, которыя выполнялись въ одинаковой холодной и выказной манерѣ какъ и всѣ прочія работы. Однако, несмотря на то что эти произведенія по большой части можно назвать въ высшей степени пустыми и безъотрадными по мысли и чувству, (Блондель, Вэншонъ, Гассэнъ и пр.), всетаки въ числѣ ихъ встрѣчаются также безспорно дѣльныя вещи, въ особенности въ чисто техническомъ отношеніи, (Абель де Пюжоль, Фр. Жоз. Эймъ, Мишель Дроллингъ, Алекс. Фрагонаръ, Ж. Б. Мозэзъ, Алó), и превосходящія многія нѣмецкія фрески нетолько колоритомъ и эффектомъ, но также правильностью рисунка. Лучшими художниками этой эпохи были: Эдуардъ Пикò, (потолокъ въ Луврѣ: Тэллусъ, защищающая дочерей своихъ Геркуланумъ и др. противъ демона Везувія; потомъ въ ратушѣ: Правосудіе раздающее вѣнки; I. Христосъ въ запрестольной нишѣ п. с. Винц. де Поля) и Луи Эрсанъ, (1777—1864, Лудовикъ XVI, раздающій милостыню, копія въ Версальѣ; Густавъ Ваза съ высоты трона благословляющій шведскіе государственные чины, произведеніе погибшее въ 1848 г. въ Палѐ-роялѣ, но сохраненное въ гравюрѣ Анрикеля Дюпонъ).

Бобъ-о-бокъ съ названными историческими изображеніями идетъ также жанровое направленіе къ средневѣковымъ предметамъ и костюмамъ, (составляя, такъ сказать, анекдотическую сторону эпоса) и напоминающее нѣ-

*) Тѣмъ не менѣе по временамъ являлись подобнаго рода одиночныя произведенія такъ напр.: Казнь сыновей Брута, Летьера: Смерть Виргиніи, Дебея и пр.

сколько извѣстный дюссельдорфскій романтизмъ внѣшнею отдѣлкой, немного вялымъ колоритомъ и задушевнымъ оттѣнкомъ и пр. Предшественники этого рода жанра были: П. Ревуаль, (1776 — 1842) и Ф. Флери Ришаръ, потомъ еще Бержерѣ, Манжо и др., (свою же въ нѣкоторомъ отношеніи можно включить и Клода Жакана, какъ ученика Ришара). Нѣкоторые изъ нихъ въ послѣдствіи обратились къ настоящему жанру, отчасти въ характерѣ Грёзовыхъ картинъ: (Мин. Филіё, Жено, род. 1795; П. Эмиль Дэтушъ, род. 1794; Жозефъ Бомъ, род. 1790), иногда съ наклонностью къ приторному или плаксиво-сантиментальному; отчасти являясь въ изображеніи нравоучительнаго свойства или даже (какъ Піеръ Рошъ Ванъ-Перонъ, род. 1789) въ уголовный мелодраматизмъ. Изъ числа ихъ наибольшею естественною правдою и привлекательностью отличается Фр. Грэнье, (род. 1793. Бродяга и его семейство; Дѣти угрожаемыя волкомъ; Дѣти застигнутые лѣснымъ сторожемъ и пр.); потомъ Піеръ Дюваль де Камю, (1790—1854) *). Затѣмъ слѣдуетъ упомянуть Лэсорра, умершаго въ ранніхъ лѣтахъ и безъ вѣсти пропавшаго съ своей картиною «большой мальчикъ савояръ», (бывшей на выставкѣ 1831 г.), и Адольфа Рёша старшаго, (род. 1780). Ортансъ Озбуръ-Лэско, (1785—1845), первая прилялась опять за изображеніе сценъ изъ италіянской народной жизни, сдѣлавшейся въ послѣдствіи обильнымъ источникомъ для сюжетовъ.

§ 355. Романтическое движеніе во французской живописи находится въ самой тѣсной связи съ такогожде рода движеніемъ въ литературѣ. Какъ то, такъ и другое, борется съ общимъ врагомъ—антикомъ, или скорѣе, съ рутиннымъ, театрально-академическимъ пониманіемъ антика; какъ то, такъ и другое домогается одинаковой цѣли: возврата къ правдѣ и природѣ, освобожденія фантазіи отъ ложно понимаемыхъ эстетическихъ догматовъ. Какъ на то, такъ и на другое съизвнѣ сильно дѣйствуютъ, съ одной стороны; изученіе исторіи, быта и воззрѣній среднихъ вѣковъ, съ другой, поэзія нѣмецкая, англійская, италіянская, (Гёте, Байрона, Данте), вмѣстѣ съ раскрытыми вновь передъ взоромъ восточными странами. Наконецъ, какъ тому, такъ и другому движенію угрожаютъ одинаковыя опасности: стремленію къ естественности — опасность впасть въ безобразіе и пошлость; стремленію къ оригинальности,—опасность впасть въ причудливое, ужасное и даже отвратительное. Относительно живописной стороны, громадное значеніе имѣло въ особенности то, что вмѣсто античныхъ статуй и геммъ теперь стали изучать творенія великихъ италіянскихъ натуралистовъ и венеціянцевъ.

Теодоръ Жерикѣ, (род. въ Руанѣ 1791, ум. въ Парижѣ 1824), первый проложилъ путь къ новому развитію. Еще въ 1812 г. картиною своею «Guide d'Italie» (франц. кавал. офицеръ, перваго итал. похода бросающійся въ атаку), и въ 1814 г. своимъ «Cuirassier blessé», (эпизодъ изъ похода въ Россіи, и пандантъ къ первой картинѣ), онъ возбудилъ въ публикѣ и въ художникахъ Давидовой школы, (и даже въ самомъ мастерѣ), въ нѣкоторомъ отношеніи невольное къ себѣ удивленіе. Со временъ Рубенса не ви-

*) Произведенія большей части поименованныхъ здѣсь художниковъ извѣстны по гравюрамъ тоже въ Германіи.

дано было такой бойкой кисти, такихъ сильныхъ колеровъ, ни такихъ лошадей. Настоящую бурю самыхъ противоположныхъ сужденій вызвала окончательно (въ 1819) его картина «Крушеніе Медузы», произведеніе въ которомъ, правда, уже выказываются достоинства, и такъ сказать, тоже зачатки упомянутыхъ выше недостатковъ школы. Но лишь долго спустя ранней кончины этого мастера, слава его была всѣми признана, и стала знаменемъ подъ которымъ раздѣлявшіе взглядъ этого художника выступили къ побѣдѣ надъ мнимо-классическимъ искусствомъ. Кромѣ названныхъ трехъ картинъ, послѣ него остались только эскизы и этюды, (въ особенности лошадей; Récurie de 5 chevaux, le four à plâtre, въ Луврѣ), но въ этихъ вещахъ онъ оставилъ пережившимъ его художникамъ неистощимый источникъ поощренія, и такъ сказать, богатую жатву для здраваго реалистическаго пониманія и передачи природы.

Высшее выраженіе какъ достоинствъ, такъ и самыхъ выдающихся недостатковъ этой школы представляютъ произведенія Эжена Делакруа, (1799—1863), въ которыхъ роскошный и блестящій колоритъ, то фантастически дивный (Данте въ лодкѣ Флегіаса Адъ. гл. VIII, въ люксамбурской гал.) то поразительно вѣрный природѣ (еврейская свадьба, алжирскія женщины въ гаремѣ, тамъже), заставляетъ насъ забывать нетолько о часто неправильномъ, хотя и всегда геніальномъ рисункѣ, но и о неспокойной и часто запутанной композиціи, (взятіе Византіи крестоносцами, въ Версалѣ; Сарданапалъ и пр.) и не рѣдко также отталкивающихъ и странныхъ сюжетахъ: (избіеніе на о. Скіо, въ люкс. гал.; изступленные въ Тангерѣ и пр.) Изображенія страсти поражаютъ насъ силою своею и глубиною, (Медея, въ лильск. музеѣ). Даже по монументальной живописи, за исключеніемъ нѣкоторыхъ странныхъ композицій («часовня ангеловъ» въ ц. С. Сульпиція), онъ оставилъ по себѣ въ высшей степени затѣчательныя произведенія: (потолокъ въ библіотекѣ люкс. дворца; Данте у поэтовъ древности, Адъ гл. IV; Аполлонова галерея въ Луврѣ; залъ мира въ ратушѣ.) (Кромѣ того встрѣчаются тоже религіозныя картины, именно сцены изъ страстей Господнихъ, носящія весьма реалистическій характеръ; сцены изъ Байрона, Шекспира, Гёте, восточныя жанровыя фигуры и пр.) Ближе всѣхъ къ нему подходятъ по многимъ отношеніямъ: Ксавьѐ Сигалонъ, (1788—1837), обратившійся впервые опять къ изученію великихъ венеціянскихъ колористовъ, (куртизанка, 1822, въ Луврѣ; Локуста, 1824, въ Нимскомъ музеѣ; Аталія, 1827, въ Нантскомъ музеѣ; Видѣніе бл. Іеронима, 1831, въ Луврѣ), и Луи Буланжѐ, (род. 1806; Мазепа 1827; Торжество Петрарки, 1836 и пр.)

Если вообще мы въ правѣ считать Делакруа вождемъ и образцомъ колористовъ новѣйшихъ временъ, то представителемъ новѣйшей живописной техники, какъ въ отношеніи своеобразнаго характера, такъ и заблужденій ея, можно назвать Александра Габріэля Дэкана (1803—1860). Собственно жанристъ, онъ особенно удачно изображаетъ сцены изъ быта и природы востока, (турецкій дозоръ; турецкая караульня; тур. мясникъ и пр.) и тоже животныхъ, приправляя то и другое сатирическимъ юморомъ и выказывая при томъ мѣткую наблюдательность, (привалъ тройки ословъ; обезьяны въ качествѣ знатоковъ художества, живописцевъ, поваровъ, ку-

рильщиковъ и пр.), сверхъ того онъ въ совершенствѣ владѣлъ свѣтотѣнью, и не имѣлъ соперниковъ въ передачѣ солнечнаго эффекта на ослѣпительно оштукатуренныхъ стѣнахъ восточныхъ зданій. Въ «битвѣ Кимвровъ» (1834) въ Луврѣ (?), и «исторіи Самсона» 1845, (не говоря о многихъ другихъ библейскихъ картинахъ), онъ хотя не выказываетъ того значительнаго призванія къ высокой исторической живописи на которое претендовалъ, но тѣмъ не менѣе обнаруживаетъ замѣчательную силу и своеобразность таланта.

Болѣе нежели оба названные сейчасъ матадора романтической школы, извѣстенъ въ Германіи Ари Шефферъ, (род. 1795 въ Дордрехтѣ отъ голландскихъ родителей, ум. 1858), сравнительно съ предъидущими отличавшійся болѣе правильнымъ рисункомъ и строгой композиціею, хотя вмѣстѣ съ тѣмъ по большой части тоже тусклымъ и непривлекательнымъ колоритомъ. Онъ бралъ сюжеты преимущественно изъ нѣмецкой поэзіи, (Шиллеровъ Эбергардъ, въ люкс. гал.: Гётевъ Фаустъ, Гретхенъ, Миньона), и также въ области священной исторіи, придавая какъ тѣмъ, такъ и другимъ предметамъ извѣстный вдумчиво-сантиментальный оттѣнокъ, доставившій этимъ произведеніямъ особенный успѣхъ у большинства публики. (Христосъ Утѣшитель; бл. Августинъ и с. Моника; Искушеніе І. Христа и пр.; безспорно прекраснѣйшее произведеніе его, Франческа да Римини, Адъ гл. V.)

Къ этой по преимуществу колоритной сторонѣ романтической школы, олицетворяемой произведеніями Делакруа и Деканъ, примыкаютъ вопервыхъ, англичанинъ Ричардъ Перкесъ Боннигтонъ, (1801—28). Онъ былъ ученикомъ Гро и, благодаря изученію старыхъ голландскихъ мастеровъ и венеціянцевъ, и также собственной даровитости, сталъ образцомъ для прочихъ упоминаемыхъ ниже художниковъ. Затѣмъ слѣдуютъ нѣкоторыя сродственныя натуры которыя, при (отчасти намѣренно — или искуственно —) эскизной отдѣлкѣ, старались производить эффектъ преимущественно посредствомъ переливающаго, блистающаго и какъ будто искрящагося колорита: Камиль Рокэпланъ (1803—55); подобно предъидущему художнику составилъ себѣ имя тоже какъ пейзажистъ; въ послѣдствіи онъ писалъ сцены изъ пиренейской народной жизни обличающія болѣе серьозное направленіе; Эженъ Изабѐ, (род. 1807, сынъ упомянутаго выше Ж. Б. Изабѐ) и Нарсисъ Діазъ (де ла Пена, род. 1807 въ Бордо;) его полунагія красавицы въ лѣсной глуши и пр. грѣшатъ неопредѣленностью формъ и рисунка.

Несравненно большею строгостью отличалась другая группа художниковъ, которая (не пренебрегая прелестью колорита) черпала свои сюжеты изъ исторіи, но не изъ произведеній поэтовъ (ни изъ собственной фантазіи). Первымъ изъ нихъ былъ Поль Деларошъ (1797—1856), быть можетъ величайшій историческій живописецъ по современнымъ понятіямъ, какого произвели не только Франція, но вообще новѣйшее время. Онъ беретъ почти всегда трагическіе, нерѣдко даже страшные моменты изъ англійской и французской исторіи, олицетворяя и одушевляя предметъ свой одинаковою глубиною мысли какъ и драматическою оживленностью; (Эдуардовы дѣти; убійство герцога Гизъ; Лордъ Страффордъ ведомый на казнь, Дженъ Грей, тоже передъ казнью; Кромвель у гроба Карла I; Марія Антуанетта на эшафотѣ; предсмертный обѣдъ жирондистовъ, и пр.: болѣе въ жанровомъ вкусѣ, но съ та-

кимъже достоинствомъ написаны: Ришельё въ гондолѣ; кончина Мадзарини. Собраніе великихъ художниковъ всѣхъ вѣковъ (въ полукружіи парижской академіи художествъ,) произведеніе обличающее ясный, объективный взглядъ этого мастера. Въ позднѣйшее время, вслѣдствіе разныхъ причинъ о которыхъ упомянуто будетъ ниже, онъ обратился къ области религіознаго искусства, (въ особенности къ изображенію Страданій Христовыхъ), но здѣсь, не смотря на достоинство этихъ произведеній, художникъ покрайней мѣрѣ на нашъ взглядъ, не вполнѣ понялъ въ настоящую свою сферу, и фигуры его, при всемъ ихъ благородствѣ, нисколько не носятъ библейскаго характера.

Роберъ Флёри, (Жозефъ Николя, род. 1797), не такъ глубокъ какъ предъидущій, но замѣчательнѣе его какъ колористъ; онъ беретъ свои сюжеты преимущественно во «мракѣ среднихъ вѣковъ,» представляя именно самые дурные стороны того времени, гоненія на евреевъ, пытки, auto-da-fe и пр.), впрочемъ, онъ написалъ также болѣе спокойные сюжеты изъ исторіи реформаціи: (Бесѣда въ Пуасси, диспутъ Кальвиниста Бёза передъ Екатериною Медичи) и сцены изъ жизни знаменитыхъ художниковъ, отличающіяся большою тонкостью замысла. Во второй линіи идутъ Ремонъ Монвуазенъ, (Сикстъ V по избраніи своемъ въ папы бросаетъ костыли); Жженъ Деверіа, (1805—1856), рожденіе Генриха IV.; Жилло С. Эвръ, Дабакъ, Коливе и мн. другіе.

Совершенно въ другомъ родѣ нежели Роберъ Флёри или Деларошъ представляетъ историческія событія (тесть послѣдняго), Орасъ Верне, (1789—1863). Примыкая отчасти къ романтической школѣ въ своихъ изображеніяхъ средневѣковыхъ и восточныхъ сюжетовъ, (битва при Толозѣ, избіеніе мамелюковъ, въ люкс. гал.; битва при Бувинѣ, въ Версалѣ), онъ потомъ составилъ себѣ особое, совершенно независимое и никѣмъ неоспариваемое въ то время положеніе, главнымъ образомъ своими картинами побѣдъ первой имперіи, и еще болѣе африканскихъ войнъ при королѣ Людовикѣ Филиппѣ, (взятіе Константины, Смала Абдъ-эль-Кадэра, битва при Исли и пр., въ Версалѣ). Согласно, повидимому, обычному новѣйшимъ временамъ способу веденія войны, солдаты у О. Верне и лошади, (какъ французскія такъ и арабскія), носятъ совершенно жанровый отпечатокъ не исполненный жизни. Въ ветхозавѣтныхъ изображеніяхъ напротивъ, (съ фигурами въ костюмахъ нынѣшнихъ бедуиновъ: пагнаніе Агари, Іосифъ, Омаръ и Іуда и пр.), и картинахъ художественно-историческаго содержанія, (встрѣча Рафаэля съ Микель-Анджело), онъ не возвышается надъ театрально-напыщенной манерою. У него было много подражателей, но учениковъ, въ собственномъ смыслѣ, онъ не оставилъ по себѣ.

Уже ближе къ романтикамъ подходитъ Леонъ Коньё, (род. 1794) бывшій товарищемъ корифеевъ ихъ у Герена). Немногочисленныя вообще произведенія этого мастера, обнимающія весьма различныя области живописи, представляютъ довольно рѣдко встрѣчающееся у новѣйшихъ художниковъ въ такой соразмѣрности сочетаніе качествъ обличающихъ великаго живописца правильность, мягкость колорита, стиль и чувство. Изъ многочисленныхъ учениковъ его назовемъ, (кромѣ извѣстнаго Мейсонье) Доминика Напе-

ти (1815—1849), потомъ Соріёля, Мерла, Клиффара и берлинцевъ Г. Рихтера и Амберга.

§ 356. Подобно Реставраціи, и Іюльская монархія доставляла различнаго рода художественныя задачи современнымъ художникамъ. Версальскій музей, возникшій по счастливой и великой мысли, и посвященный славѣ всей Франціи, ничего не теряетъ въ достоинствѣ своемъ отъ того, что между прочими произведеніями собранными въ немъ встрѣчается тоже много посредственныхъ; кромѣ картинъ названныхъ доселѣ мастеровъ, тамъ хранятся дѣльныя и даже превосходныя вещи многихъ другихъ художниковъ. Назовемъ прежде всего «открытіе государственнаго сейма въ 1789 г.» Огюста Кудэра, (ученика Давида, подававшаго въ началѣ большія надежды, потомъ часто сбивавшагося, и послѣ многихъ нападковъ вполнѣ оцѣненнаго по достоинству лишь въ новѣйшее время). Первоклассная историческая картина, какъ по характеристическимъ портретнымъ фигурамъ, такъ и по вѣрности воздушной перспективы; «битва» при Іорктаунѣ, (Вашингтонъ и Лафаетъ) и «взятіе Лериды» тоже отличаются замѣчательными достоинствами.—Затѣмъ «Побѣда Карла Мартелла надъ Маврами подъ Туромъ,» работы Штёйбена, (1788—1856), род. въ Бауербахѣ въ влкгрц. баденскомъ и извѣстенъ кромѣ того картинами: Петръ вел. мальчикомъ, защищающій мать свою», въ люкск. гал., и въ особенности «Наполеонъ при Ватерлоо.—«Бонапарте при Риволи,» работы Филиппото, (поле сраженія у Фонтенуа при свѣтѣ луны и факеловъ, тоже въ люкс. дворцѣ).—Небольшія «баталическія картины» временъ республики и имперіи, работы Ипполита Белланжѐ и Эжена Лами.

§ 357. Успѣхи и также заблужденія романтиковъ естественно вызвали реакцію, хотя и не въ смыслѣ прямого возврата къ Давиду и антику, но всетаки къ изученію образцовыхъ по стилю мастеровъ и преимущественно Рафаэля. Ж. Ог. Доминику Энгру выпало на долю *) быть представителемъ этого реакціоннаго движенія. Онъ род. 1781 г. въ Монтобанѣ, былъ ученикомъ Давида, бо̀льшую часть жизни своей работалъ въ Италіи, ум. въ Парижѣ 13 Янв. 1867 г. Оскорбленный нападками критиковъ на его картину «Мученичество с. Симфоріана» въ 1834, онъ удалился въ Римъ, откуда съ торжествомъ возвратился въ 1841 г. Съ тѣхъ поръ и до настоящаго времени онъ не переставалъ считаться представителемъ истиннаго стиля и высокой живописи, и имѣлъ сильное вліяніе на своихъ современниковъ, не исключая даже тѣхъ, которые держались противоположнаго ему направленія, (какъ мж. пр. Шефферъ, Деларошъ, Делакруа), хотя впрочемъ повидимому скорѣе благодаря могучести слова и личности своей, нежели какъ образцовый художникъ. Среди насъ нѣмцевъ, покрайней мѣрѣ, не однимъ намъ кажутся безжизненными и холодными произведеніями, его «Апотеоза Гомера», на потолкѣ въ Луврѣ (1827), его «врученіе ключей ап. Петру, «въ люкск. дворцѣ (1828), и даже его «Нимфа у источника», (la source, 1859); и скорѣе причудливою чѣмъ исполненною фантазіи, его картина «Андже-

*) Oeuvres de I. Aug. Ingres, gravées au trait par E. Reveil. Paris 1851 (102 табл.)

лика и Руджіеро», (изъ Аріоста, въ Люкс. дворцѣ), и мы раздѣляемъ удивленіе французовъ почти только относительно двухъ, въ жанровомъ родѣ написанныхъ Энгромъ изображеній «обѣдни въ Сикстовой часовнѣ» (1814—1822); и его портретовъ, (гна. Бертэна, герцога орлеанскаго, графа Молэ, Керубини, послѣдній въ люкс. дворцѣ). По значительному вліянію его на дальнѣйшее развитіе франц. искусства, Энгра какъ реформатора можно бы сравнить не съ Карстенсомъ ни Корнеліусомъ, но скорѣе съ Лодоико Караччи.

Предваряя нѣсколько хронологическій порядокъ мы здѣсьже присоединяемъ къ Энгру высоко даровитаго ученика его, къ сожалѣнію уже умершаго, Ипполита Фландрена, (род. 1809 въ Ліонѣ, ум. 1864), которому наравнѣ съ Викторомъ Орселемъ, нѣсколько старшинъ его, (1795—1850), религіозная живопись во Франціи обязана небывалою дотолѣ чистотою, благородствомъ и простотою. (Работы ихъ въ парижскихъ церквахъ с. Венсанъ де Поль, с. Северенъ, с. Жерменъ де Прè, и также въ ц. с. Павла въ Нимѣ; сверхъ того отличные портреты: дѣвушка съ гвоздичнымъ цвѣткомъ 1859, Наполеонъ III, и пр.).

Нельзя здѣсь обойти молчаніемъ Шарла Глейра, (род. во франц. Швейцаріи 1807), не только по отношенію къ произведеніямъ этого художника, въ числѣ коихъ только картина «Вечеръ», 1843, въ люкс. дворцѣ, пользовалась извѣстностью, (лодка съ идеальными женскими фигурами проходитъ тихо въ виду погруженнаго въ думу мужчины, олицетворяя воспоминанія его о прошедшей счастливой судьбѣ), сколько по тому обстоятельству, что подобно Энгру и онъ также былъ основателемъ особой школы.

§ 358. Леопольдъ Робертъ, (род. въ Ла Шо дэ Фонъ, въ Нёшательскомъ кантонѣ 1797, умеръ отъ самоубійства 1853 въ Венеціи), какъ Энгръ ученикъ Давида. Его сцены изъ италіянской народной жизни обличаютъ такое же пониманіе стильныхъ законовъ, какимъ обладалъ Энгръ, и кромѣ того запечатлѣны какою-то особенною, меланхолическою граціею. (Празднество Мадонны дель'Арко; Жнецы въ понтійскихъ болотахъ, обѣ эти картины въ Луврѣ. Повтореніе послѣдней у гр. Рачинскаго въ Берлинѣ; Импровизаторъ; рыбаки въ лагунахъ, грав. Прево). Дѣльная архитектурная картина работы брата его Аврелія Робертъ хранится въ берл. нац. галереѣ). Къ Леопольду близко подходитъ по характеру своему особенно въ изображеніяхъ римскихъ народныхъ сценъ, (какъ прежде ученикъ Ревуаля, Клодъ Бонэфонъ изъ Ліона, 1790—1860) еще Викторъ Шнэцъ, (род. 1787; Сикстъ V мальчикомъ, въ люкс. дворцѣ, повтореніе у гр. Рачинскаго).

§ 359. Поименованные доселѣ художники какъ мы выдѣли, по большой части занимались также жанромъ. Въ числѣ тѣхъ которые въ извѣстное время исключительно посвятили себя этому роду живописи, первое мѣсто безспорно принадлежитъ Франсуа Біаръ, (род. 1800), хотя у этого мастера юморъ не рѣдко вульгаренъ, характеристика часто утрирована, а отдѣлка не равномѣрна. (Парижскій народъ и буржуазія; эскимосы и охотники на бѣлыхъ медвѣдей; торгъ неграми; пираты; скоморохи и пр.; одна изъ главныхъ его картинъ: гардеробъ комедіантовъ (прежде въ люкс. гал.)

мастерское произведеніе въ техническомъ отношеніи, въ особенности въ аксессуарахъ: молодость Линнея, въ берл. нац. гал.). Рядъ даровитыхъ художниковъ Раффè, Гранвиль, Гаварни, (псевдонимъ настоящаго его имени Шевалье) и др. оставили по себѣ только рисунки да иллюстраціи какъ свидѣтельства своей наблюдательности, фантазіи и остроумія. Лишь въ самое позднѣйшее время стали появляться картины изъ своеобразнаго быта французскаго сельскаго народа. — Среди портретныхъ живописцевъ той эпохи занимаетъ весьма почетное положеніе нѣмецъ Фр. Кс. Винтергальтеръ (род. въ Тодтнауѣ въ Шварцвальдѣ 1803 г.).

§ 360. Въ пейзажѣ, какъ уже сказано было, Боннингтонъ, Рокэпланъ, Изабей преимущественно стали обращать вниманіе на колоритъ. Луи Этьенъ Ватлэ, (1780—1866), сперва слѣдовалъ направленію Гаспара Пуссэна, потомъ (сообща съ Бертэномъ, Куаньé, Жигу и др.) онъ пріобрѣлъ большую извѣстность благодаря болѣе натуралистическому взгляду, переходящему въ произведеніяхъ Руссо и Добиньи въ грубоватый реализмъ, (см. ниже). По части живописи морскихъ видовъ, Гюденъ и Ле Пуатвенъ пользовались блестящею славою; первый въ особенности разнообразно эффектнымъ колоритомъ и освѣщеніемъ; въ живописи животныхъ выступаетъ Констанъ Труайонъ (род. 1810 или 13 ум. (по І. Мейеру) 1865 или 66), художникъ славное поприще котораго, къ прискорбію, рано затмилось такоюже трагическою участью какою постигнутъ былъ Ретель. По живописи цвѣтовъ наконецъ, отличились Ж. Рэдутэ, (1759—1840), и Симонъ Сэн'Жанъ (1808—1860; Ліонъ) первый, изображая цвѣты, по скольку мы видѣли, въ простомъ видѣ, и съ точнымъ подражаніемъ природѣ, послѣдній выставляя ихъ пышное сочетаніе колеровъ.

§ 361. Включая сюда же непосредственно разборъ бельгійскаго искусства, мы нисколько не имѣемъ въ виду возбудить вопросъ о ея достоинствѣ и самостоятельности; родина Рубенса и Ванъ Дейка никогда вполнѣ не забывала о преданіяхъ прежней своей славы. Новое развитіе бельгійской живописи дѣйствительно тѣсно связано съ соотвѣтственными фазами французской живописи, и явно носитъ на себѣ ея отпечатокъ.

Такъ напр. Андре Корнель Лансъ, (1739—1822), ученикъ Икенса (или Эйкенса), и Бешейя (Благовѣщеніе въ ц. с Михаила въ Гентѣ, повтореніе въ антверп. музеѣ), уже стремился къ подобнаго рода преобразованіямъ какъ и Віень, предшественникъ Давида во Франціи, и такимъ образомъ приготовилъ почву вліянію этихъ двухъ мастеровъ, какъ и товарищей по искусству втораго изъ нихъ Вэнсана и Реньо на Матт. Игн. ван'Брээ, (1773—1839, ученика Вэнсана); (Смерть Рубенса въ антверп. музеѣ), Іосифа Пэлинка изъ Гента, І. Навеца и др.—Французъ Эннэкенъ, ученикъ Давида, сдѣлался директоромъ художетвенной школы въ Турнэ и былъ первымъ учителемъ Галлэ. Нѣкоторое сходство съ прежней брабантской живописью, замѣтное въ особенности въ произведеніяхъ ван'Брээ, производитъ впечатлѣніе скорѣе безсилія не обѣщающаго будущихъ успѣховъ. Взамѣнъ Вильгельмъ Яковъ Херейнсъ, (1743—1827), пріобрѣлъ

себѣ славу у соотечественниковъ своихъ тѣмъ, что въ то время неуклонно стоялъ за основныя правила Рубенсовой школы *).

Развитіе новѣйшей бельгійской живописи примыкаетъ непосредственно къ развитію парижской романтической школы: трое изъ четырехъ главныхъ представителей ея, (да и почти всѣ прочіе бельг. художники), образовались въ Парижѣ, и положительно оттуда вынесли свои впечатлѣнія: только то, чѣмъ для корифеевъ французскаго искусства были: изученіе венеціянскихъ мамастеровъ, англійская, нѣмецкая и италіянская поэзія, то вскорѣ у бельгійцевъ замѣнилось примѣромъ ихъ великаго Рубенса и отечественною исторіею.

Густавъ Вапперсъ, (род. 1803 въ Антверпенѣ и въ этомъже городѣ получилъ свое образованіе), первый со славою вступилъ на новый путь, и ему придалъ національный характеръ; (геройскій подвигъ бургомистра Лейдейнскаго ван'дер'Верффа, 1830; Карлъ I прощаясь съ своими дѣтьми; Карлъ IX въ варфоломеевскую ночь; Анна Болэна передъ казнью и пр.). — Луй Галле, род. 1810 въ Турнэ, ученикъ Энекэна, безспорно самый значительный изъ этой группы, (Отреченіе Карла V, 1841, въ націон. дворцѣ въ Брюсселѣ). — Эдуардъ де Бифве, род. 1808 въ Брюсселѣ, (Соглашеніе (компромиссъ) нидерландской знати, 1841, тамъже). Названныя картины обоихъ этихъ художниковъ произвели сильное вліяніе на нѣмецкое искусство. Наконецъ, Никэзъ де Кейзеръ, род. 1813 въ Сантфлитѣ близъ Антверпена, ученикъ Якобса и ван'Брэа, (битва при Воррингенѣ, въ націон. дворцѣ; битва при Куртрэ и Ньюпортѣ),—вотъ упомянутые нами четырѣ главныхъ столба новой бельгійской живописи, благодаря которымъ она пріобрѣла снова всемірную извѣстность. Но ни одинъ изъ нихъ, (исключая развѣ только Галлѐ съ его картиною «Эгмонтъ и Горнъ послѣ казни») позднѣйшими произведеніями своими не только не превзошелъ, но даже не достигъ значенія и славы приведенныхъ сейчасъ произведеній. Въ нихъ большею частью (даже у Галле)**), выказывается извѣстная сантиментальность, которой нельзя было ожидать при такой мастерской техникѣ и такихъ великолѣпныхъ, живыхъ колерахъ. Всѣ четверо занимались наряду съ исторической живописью также религіозною, Галлѐ и де Кейзеръ сверхъ того еще (съ большимъ успѣхомъ) и жанромъ.

Намъ извѣстна одна только картина большаго размѣра и замѣчательнаго достоинства работы Фердинанда Брекелэра старшаго (род. въ Антверпенѣ 1792): Нападеніе испанцевъ на Антверпенъ (la furie espagnole), въ музеѣ этого города. Бельгійская живопись вообще не бѣдна историческими картинами большаго размѣра и отличающимися дѣльнымъ техническимъ исполненіемъ, но этихъ качествъ недостаточно было, чтобы спасти отъ забвенія имена авторовъ этихъ работъ. О попыткахъ предпринятыхъ Эйкенсомъ въ монументальной живописи, о религіозныхъ и другихъ картинахъ

*) Ср. Catalogue du Musée d'Anvers, publié par le conseil d'administr. de l'ac. roy. des beaux arts, превосходный трудъ Іо. Alf. De Laet, профессора при гентскомъ университетѣ, тоже по отношенію къ прежнимъ художественнымъ эпохамъ.

**) Никто напр. не изобразилъ столько по истинѣ „капающихъ" слезъ, какъ этотъ мастеръ.

Павеца, Жизьé, Корренса, Портэльса и пр. мы не имѣемъ достовѣрныхъ свѣденій. Работы послѣдняго, которыя намъ довелось видѣть на антвен. выставкѣ въ 1861 г. (Ревекка, Бѣгство въ Египетъ), сколько мы помнимъ, намъ показались нѣсколько манерными на французскій ладъ. Недавно (1865) умершій въ Брюсселѣ Ант. Жоз. Виртцъ, судя по сообщеннымъ о немъ свѣденіямъ *), слылъ весьма даровитымъ хотя и крайне оригинальнымъ художникомъ.

§ 362. Разладъ между двумя народностями бельгійскаго королевства, романо-валлонскою и германо-фламандскою, въ послѣднее десятилѣтіе нашелъ себѣ выраженіе также въ искусствѣ. Ваннерсъ, стоявшій съ начала во главѣ антверпенской академіи, въ послѣдствіи, разставшись съ нею (и замѣненный Де Кейзеромъ), перешелъ на сторону фламандцевъ; въ этоже время ученики послѣдняго, Янъ Свертсъ и Готфридъ Гуффенсъ старались для Бельгіи заимствовать нѣмецкіе образцы и нѣмецкія идеи изъ произведеній мюнхенскихъ художниковъ (и преимущественно Корнеліуса). (Клиросъ въ ц. с. Георгія въ Антверпенѣ). Но съ другой стороны нѣтъ также вполнѣ ясныхъ признаковъ какоголибо особеннаго направленія идущаго въ параллель съ упомянутымъ раздѣленіемъ бельгійскихъ народностей, и которое искалобы для себя образцовъ не у Рубенса, а у Дюрера, Квентина Массиса, или еще далѣе за ними, у древнѣйшихъ нѣмецкихъ и нидерландскихъ живописцевъ. Основателемъ такого направленія былъ Гендрикъ Лейсъ, (1815—69) въ Антверпенѣ. Подражавъ съ начала съ большимъ искусствомъ мж. пр. и Рембрандту, (внутренность какой-то церкви; Дюреръ пишущій портретъ съ Эразма, въ берл. нац. галереѣ), онъ въ своеобразной манерѣ своей создалъ однако столь замѣчательныя произведенія, что ихъ никакъ нельзя считать, ни порожденіями сбившагося таланта, ни, какой-либо архаистической причудою, хотя въ числѣ ихъ не мало странныхъ и даже отвратительныхъ вещей. (Прогулка въ день Пасхи, изъ Гётева Фауста; Лютеръ, уличнымъ пѣвцомъ въ Эрфуртѣ; и въ особенности «торжественное шествіе», въ домѣ самого художника). У него было много подражателей, не только въ Бельгіи, (Іосифъ Лисъ, Феликсъ де Винъ въ Гентѣ, и въ особенности Ферд. Паувельсъ, теперь въ Веймарѣ, написавшій «Вдову Артефельда» и «возвращеніе сосланныхъ Альбою»), но также во Франціи, (Тиссó, и въ нѣкоторомъ отношеніи даже Контъ). Есть какое-то странное сходство въ его произведеніяхъ съ французскими натуралистами по части жанра и пейзажа, (Бріономъ, Курбè и др. ср. дальше гл. IV), и можетъ быть даже съ такъ называемыми «дорафаэлитами» въ Англіи.

§ 363. Бельгійскую жанровую живопись, (какъ и близко сродственную съ ней голландскую), если оставить въ сторонѣ вліяніе упомянутыхъ доселѣ художниковъ, можно раздѣлить на двѣ большія группы. Одна изъ этихъ группъ примыкаетъ къ образцамъ старыхъ нидерландцевъ, (Теніерсу и его товарищамъ, иногда также къ Рембрандту), (Флоранъ Виллэмсъ; продажа картинъ съ молотка, въ собр. Равенè; Де Блокъ и др.); другая группа обнимаетъ различнаго рода предметы, представляя собою всѣ оттѣнки новѣй-

*) Мж. пр. въ D. Kunstbl. 1854 стр. 127.

шаго французскаго искусства, (Эдуардъ Хамманъ, въ Парижѣ), отъ изображеній во вкусѣ возрожденія и рококо, до картинъ гризетокъ и кринолинщицъ, (Альфр. Стевенсъ: трауерный визитъ, у Равенè; де Гонге и др.) Оба направленія, (за исключеніемъ послѣдняго оттѣнка), соединены въ литографированныхъ рисункахъ Ж. Б. Маду, (въ Брюсселѣ). (Physiognomie de la Sociètè de l'Europe и пр.) и въ картинахъ написанныхъ имъ до 1861 г. и хранящихся въ брюсс. музеѣ, (Нарушитель празднества, съ костюмами конца 18-го вѣка и пр.)

Пейзажная живопись въ Бельгіи, имѣвшая весьма достойнаго представителя среди періода упадка въ лицѣ Бальт. Павла Оммеганка, (1755—1826 ученика Генр. Іос. Антониссена), большею частью держалась родной природы, исключая Якобса въ Антверпенѣ, (художника писавшаго восточные виды); но естественно что пейзажъ, даже въ большей еще степени чѣмъ жанръ, уступалъ общему характеру новѣйшаго времени, или слѣдовалъ различнымъ его направленіямъ, (Клè, Киндерманнъ, Кинò, Роббе, Схампхелэръ и др.) Превосходными представителями изображеній животныхъ были Эженъ Вербукговенъ, (род. 1799), Тсхаггенэ, Верлà; внутренностей зданій и пр. ванъ Муръ, Боссюэ и др. Относительно изображеній неодушевленныхъ предметовъ, фруктовъ и цвѣтовъ однимъ изъ первыхъ мастеровъ нашего времени, и не въ одной только Бельгіи, должно считать Давида де Нотеръ, (жившаго въ Брюсселѣ какъ и предъидущіе.)

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Взглядъ на живопись въ Англіи и сѣверной Америкѣ.

§ 364. При нижеслѣдующемъ разборѣ искусства въ Англіи, намъ сильнѣе чѣмъ гдѣ-либо представляются пробѣлы отъ недостаточнаго личнаго знакомство съ этой страною. Не бывъ вообще въ Англіи, намъ и не довелось видѣть знаменитыхъ большихъ выставокъ въ Лондонѣ и Манчестерѣ, которыя впервые ознакомили Европу съ англійскимъ искусствомъ въ обширныхъ размѣрахъ, и изъ коихъ Манчестерская, по словамъ Ваагена,*) — въ состояніи убѣдить всякаго безпристрастнаго наблюдателя, что по всѣмъ отраслямъ живописи, исключая исторической, изъ англійской школы, начиная съ Гогарта

*) D. Kunstbl. 1857 стр 214 ср. Th. Fontane: Aus England. Studien etc. Stuttgart, Ebner W. Seubert 1860. и A. Springer: Geschichte der bild. Kunste im 19 Jahrh. Brockhaus, 1858. Мы ждемъ еще подробнаго сочиненія объ англійскомъ искусствѣ соотвѣтствующаго сочиненію Мейера о французскомъ искусствѣ.

и до нашихъ временъ, выходили въ высшей степени замѣчательныя произведенія.

Нельзя не удивляться, что Англія, страна оказавшая такія великія заслуги искусству насажденіемъ эллинскихъ памятниковъ, изданіемъ ихъ въ чертежахъ и рисункахъ, и содѣйствовавшая просвѣщенію вкуса и археологическихъ знаній такими трудами какъ напр. «Аѳинскими древностями» Стьюарта и Ривиттса; нельзя, говоримъ, не удивляться, что при всемъ томъ, эта страна въ собственномъ искусствѣ не отличалась выдающимися представителями античныхъ преданій. Единственный художникъ подобнаго направленія, заслуживающій чтобъ объ немъ упомянули, Джонъ Флаксманъ, (1755—1826, собственно ваятель), отчасти содѣйствовалъ развитію искусства въ Германіи своими очерками къ Гомеру, Гезіоду, Эсхилу, Данту, выдержанными въ стилѣ древнегреческихъ вазъ; но въ своемъ отечествѣ художникъ этотъ какъ будто прошелъ не оставивъ слѣда. Точно такъ и школа Давида нигдѣ не возбудила такъ мало сочувствія, какъ именно по ту сторону пролива, что впрочемъ отчасти объясняется политическою враждебностью, господствовавшею въ то время между англичанами и французами.

Другимъ, не менѣе страннымъ явленіемъ должно казаться, что такая религіозная, или лучше сказать, церковная нація, какъ англійская, не имѣетъ ни одного представителя соотвѣтствующаго характеру ея художественной страсти; причиною тому, что церковь, въ пуританской ограниченности своей отвращалась живописныхъ украшеній. Но еще труднѣе объяснить, что рядомъ съ замѣчательными историками, и корифеями историческаго романа, какими обладаетъ Англія, нельзя указать ни на одного историческаго живописца пользующагося обще-европейской извѣстностью, мы говоримъ, не только среди англичанъ, но что еще важнѣе, среди многочисленныхъ англійскихъ художниковъ, которые между тѣмъ въ послѣднее время акварелью и масляными красками иллюстрировали каждый вершокъ англійской исторіи. По этому видно, что для такъ-называемаго историческаго стиля требуется чего-то другаго еще кромѣ чувства исторической вѣрности и красоты, и что въ сущности этотъ стиль основанъ на художественномъ началѣ, которое доселѣ не нашло еще достойныхъ себѣ представителей въ англійской націи; но никто не станетъ утверждать, что и впредь ихъ не будетъ.

Чарльсъ Локъ Истлэкъ, род. 1793 въ Плимутѣ, ум. 1865 въ Пизѣ, получилъ свое образованіе въ Лондонѣ и Парижѣ, въ послѣствіи изучалъ венеціянскихъ мастеровъ и мимоходомъ также мюнхенскую школу,—покрайней мѣрѣ, по мнѣнію соотечественниковъ своихъ, удачно писалъ кромѣ итальянскихъ и новогреческихъ жанровыхъ сценъ, (мж. пр. Пилигримы въ виду Рима), тоже религіозные предметы, и даже античные сюжеты, (мж. пр. Спартанецъ Исадасъ), и соединялъ въ себѣ правильность рисунка, прекрасный колоритъ и тонкое чувство. *) Кромѣ того заслуга его, что по его

*) *Стиль*—это качество о которомъ всего лучше можно судить по хорошей гравюрѣ—въ картинѣ Истлэка: I. Христосъ плачущій надъ Іерусалимомъ, на нашъ взглядъ уступаетъ изображенію этого же предмета работы Карла Бетаса.—Истлэкъ впрочемъ занимался также литературою, перевелъ Теорію цвѣтовъ Гете, и обогатилъ многочисленными примѣчаніями англійскій переводъ втораго изданія этого „Руководства“ (сдѣланный его женою).

стараніямъ украшено было новое зданіе парламента (первыми англійскими) фресками. Тамъ писали: Эдвардъ Мефью Уардъ, (род. въ Лондонѣ 1814 ум. 1859, Арджейль спящій передъ казнью и пр.); Чарльсъ Уэстъ Копъ, (род. 1811 въ Тидсѣ, Пуритане покидающіе свою родину и пр.); Даніэль Маклейзъ, (род. 1811 въ Коркѣ, битва при Ватерлоо); Джонъ Кэлькоттъ Хорслэй, (род. въ Лондонѣ 1817); три послѣдніе въ настоящее время самые извѣстные историческіе живописцы Англіи; потомъ Джорджъ Фредъ. Уатсъ; Джонъ Тэннэйлъ; Эдвардъ Эрмитэджъ, картины изъ англійской исторіи и поэмъ; Джонъ Роджерсъ Эрбертъ, мж. пр. тоже библейскія сцены, (Грѣхопаденіе, Моисей, Саломоновъ Судъ и пр.) Жанровыя картины Маклейза и Уарда находятся кромѣ того въ Саутъ-Кенсингтонѣ; главныя произв. послѣдняго, (Плѣнные въ Тамплѣ, Шарлотта Корде) принадлежатъ частнымъ людямъ въ Англіи. Изъ старшихъ историческихъ живописцевъ этой страны, болѣе или менѣе съ похвалою отзываются о М. Арчеръ Шп, (1770—1850); Гэнри Говардѣ, (1769—1847); В. Гильтонѣ; (1786—1839); В. Этти (1787—1849); изъ новѣйшихъ о Дейсѣ; Г. В. Никкерсгиллѣ и Фр. Гудоллѣ, (род. 1822 въ Лондонѣ; Освобожденіе отъ осады Лукнова сэромъ Колинъ Кэмбэлемъ).

§ 365. Въ Англіи, Портретная живопись, какъ будто шла по слѣдамъ Гольбейна, ванъ Дейка, Петра Лили и Кнеллера, и со всѣхъ временъ въ этой странѣ находила самую благопріятную для себя почву; и вообще, нигдѣ во главѣ новѣйшей живописи мы не встрѣчаемъ столько представителей именно этой отрасли живописи, (Рейнольдсъ, Гэнсборо). Къ обоимъ названнымъ мастерамъ достойно примыкаетъ, третій, Томасъ Лауренсъ, (1791—1830). (30 портретовъ знаменитыхъ современниковъ, королей, полководцевъ и государственныхъ людей въ Ватерлоскомъ залѣ Виндзорскаго замка; портретъ Мистера Лэмбтона; мальчикъ изъ графской семьи Дургемовъ; мисесъ Фарренъ, въ послѣдствіи графиня Дерби и пр.) Изъ умершихъ слѣдуетъ назвать, Джорджа Чау, (работавшаго при русск. дворѣ); Дж. Джаксона (1778—1831); Том. Филлипса (1770—1845); изъ находящихся еще въ живыхъ приведемъ, (насколько они намъ извѣстны): В. Бичейя; Ротвелла; В. Хобдэйя; Ф. Гранта; В. Гордона, (вмѣстѣ съ упомянутыми уже по другимъ областямъ живописцами, и приводимыми ниже Уардомъ, Никкерсгиллемъ, Фрейтомъ, Ленделромъ и пр.).

§ 366. Съ такою же справедливою гордостью можетъ смотрѣть на своихъ представителей тоже жанровая живопись въ Англіи. Прежде всѣхъ назовемъ Давида Вилькн, (род. въ Шоттландск. графствѣ Фейфъ въ 1785 г. ум. на кораблѣ на возвратномъ пути съ востока въ 1841 г.), соединяющаго въ рѣдкой степени юморъ и чувство, съ самымъ оживленнымъ дѣйствіемъ и характеристикою. (Слѣпой скрипачъ и сельскій праздникъ въ Саутъ-Кенсингтонѣ; игра въ жмурки, собственность королевы; потомъ, вскрытіе духовнаго завѣщанія; инвалиды въ Чельси, узнающіе изъ газеты о побѣдѣ при Вартерлоо и пр.; потомъ также историческія картины: Колумбъ въ монастырѣ Ла Рабида; Пій VII и Наполеонъ; и чисто испанскіе сюжеты: дѣвушка изъ Сарагоссы и пр.). Другіе превосходные мастера: Чарльсъ Роб. Лесли, род. 1794, ум. 1859, (дядя Тоній и вдова; Санчо и герцогиня, обѣ кар-

тины въ Саутъ—Кенсингтонѣ); В. Мулриди, (Бродь, и сельская школа, тамъ же); Томасъ Уэбстеръ, (въ томъ же родѣ какъ предыдущій, изображалъ въ особенности сцены изъ быта школьниковъ и мальчиковъ, напр. Play ground, т. е. мѣсто для игры). Во второй линіи слѣдуютъ, (кромѣ упомянутыхъ сейчасъ Харда, Горелейя, Гудолла и также Ленсира): В. Коллинсъ; Ф. Р. Ли; Дж. Клеркъ; Иггъ, (1816—1863); Г. О' Нейль. Въ новѣйшее время однимъ изъ первостепенныхъ художниковъ по справедливости считается В. Н. Фрейтъ, (зеркало англійскаго народа). Ничего нельзя представить болѣе забавнаго и оживленнаго, чѣмъ его «Скачки въ Дерби,» ничего болѣе прелестнаго, чѣмъ «Мечта о будущемъ,» (молодая дѣвушка оживленная у опушки лѣса прохода почтовой кареты отправляющейся въ Лондонъ), или «англійская забава на старости лѣтъ,» (старикъ весельчакъ увлекаемый играющею молодежью).

Англійскій жанръ, на сколько мы въ состояніи судить по гравюрамъ и другимъ воспроизведеніямъ, отличается отъ прочихъ европейскихъ жанровъ нѣкоторыми особенностями въ выборѣ сюжетовъ, состоящихъ вопервыхъ изъ многофигурныхъ изображеній, отчасти взятыхъ изъ народной жизни и нравовъ «добраго стараго времени,» (водруженіе майскаго дерева, молодой помѣщикъ вступающій во владѣніе землею и пр.); отчасти изъ непосредственной дѣйствительности, какъ напр. приведенная нами картина «скачки въ Дерби.» Затѣмъ важную роль играетъ «домашній очагъ,» (home), съ его радостями, въ особенности радостью родительской во всѣхъ слояхъ общества, начиная съ дворца королей до хижины бѣдняка. Эти картины не всегда свободны отъ нѣкоторой доли сантиментальности, эффектаціи, и даже оттѣнка жанжества, и нерѣдко въ нихъ примѣшивается сверхъестественный элементъ въ образѣ ангеловъ хранителей, душъ усопшихъ матерей или дѣтей, олицетворенныхъ сновидѣній, напр. сонъ солдата, сонъ матроса погибающаго при кораблекрушеніи, сонъ о возвращеніи на родину и свиданіи. (Брукъ, Сэнтъ, Керрикъ, Фидъ и др.) Отсутствіе глубокаго чувства и естественной правды, въ этихъ вещахъ часто замѣняется извѣстною игрою свѣтотѣни и красивыми по дюжинными формами и лицами.

Совершенно особенное явленіе составляютъ такъ называемые «дорафаэлиты»; то были не какіе либо благочестивые (или привязанные къ старинѣ), подражатели древнихъ флорентинцевъ или умбрійцевъ, какъ можно бы было думать, ни вообще люди державшіеся какихъ либо старинныхъ преданій, но тѣмъ не менѣе въ душѣ своей святели для будущаго; не живописцы историческіе съ религіознымъ направленіемъ, но жанристы, обладавшіе въ значительной степени натуралистическимъ взглядомъ, и сродственные внутренно съ Курбе, (см. Гл. IV), а по внѣшнему, (и только по внѣшнему, т. е. по строгому выполненію деталей, изысканной простотѣ и пр.) съ Лейсомъ. Къ этой же группѣ живописцевъ, изображавшихъ при случаѣ также историческія событія и поэтическіе сюжеты принадлежали, кромѣ главныхъ ея вождей Джона Эверетта Миллеса, род. въ Саутгемптонѣ 1819:—(Осенніе листья; Приказъ объ отпущеніи; жена шотландца выводящая своего мужа изъ темницы; Гугеноть, (двѣ послѣднія картины извѣстны тоже въ Германіи по гравюрамъ); My first Sermon: дитя сидящее на

перковной скамьѣ и пр.) и Вильяма Гольмена Хонта, род. въ Лондонѣ 1827, (Пастухъ и Пастушка; Клавдій и Изабелла, изъ «Мѣру за мѣру»; Валентинъ и Сильвія, изъ «двухъ веронезцевъ»; видъ песчанаго берега съ овцами; «Козелъ отпущенія»), еще Чарльсъ Коллинсъ, (монастырскія думы); Югесъ, (апрѣльская любовь); Г. Валлисъ, (Смерть Чаттертона) и пр.

§ 367. Такія же противоположности, какія сравнительно съ вышеописанными картинами, представляютъ появившіяся въ 20-хъ годахъ изображенія ниневійскихъ, вавилонскихъ и другихъ гигантскихъ храмовыхъ зданій и дворцевъ, Джона Мартэна, съ массами фигуръ, и эффектнымъ освѣщеніемъ свѣтомъ сверхъестественныхъ, грозныхъ явленій, такія же, говоримъ, рѣзкія противоположности мирно смѣняютъ другъ друга тоже въ англійской пейзажной живописи. *) Съ одной стороны мы видимъ самую простѣйшую естественную правду, съ другой ослѣпительное богатство свѣта и колеровъ; здѣсь опять, самое тонкое чувство каждаго оттѣнка характера, согласно времени года и дня, погодѣ и вѣтру, (Ричардъ Редгревъ: входъ въ лѣсъ; Джонъ Линнэлъ, Томасъ Крезвикъ, и въ новѣйшее время Перси-Шей: озеро въ Уэльсѣ, парижская выставка 1863), или странную смѣсь художественнаго шарлатанства и дилеттанства. Всѣ эти качества въ совокупности встрѣчаются въ произведеніяхъ одинаково прицаемаго, какъ и восхваляемаго Іосифа Меллэрдъ Вильяма Торнера, род. 1780, ум. 1851. (Слишкомъ 100 масляныхъ картинъ въ одномъ только Торнерскомъ собраніи лонд. нац. галереи, въ томъ числѣ героическіе ландшафты: развалины Карѳагена, заливъ Байя, тотъ и другой напис. въ 1817 г.; потомъ Кёльнъ на Рейнѣ, рейнскій водопадъ, крушеніе корабля Минотавра; прибытіе въ Венецію; Италія, по Байронову Чайльду Гаральду; похороны Давида Вилки). Наряду съ названными художниками пользовались извѣстностью также Келькоттъ, (1799—1844). В. Коллинсъ, (1787—1847); Т. Кромъ; Т. Дэнби; Т. Д. Хердингъ; Г. Макъ Куллокъ.

Какъ живописецъ морскихъ видовъ первое мѣсто послѣ Торнера занимаетъ Клерксонъ Стенфильдъ, (род. 1793 въ Портомберлэндѣ, ум. 1867 въ Лондонѣ; битва при Трафальгарѣ въ собраніи Юнитэдъ Сервисъ-Клобъ; покинутый корабль у Томаса Бершга и пр.); потомъ Келькоттъ и Э. В. Кукъ; въ главѣ архитектурныхъ живописцевъ стоитъ Давидъ Робертсъ (1796—1864).

§ 368. Едвали какой либо другой англійскій художникъ пользовался такою европейскою славою какъ Эдвинъ Лэндсиръ, род. въ Лондонѣ 1803. Онъ извѣстенъ не только отличными жанровыми картинами, (большею частью охотничьими и шотландскими сценами), но безспорно также какъ первый изъ новѣйшихъ художниковъ по части изображеній животныхъ. Картины его носятъ, то чисто натуралистическій характеръ, (собаки съ попугаемъ, собств. королевы), то сантиментально-героическій, (война и міръ, въ С. Кенсингтонѣ; борьба оленей, или ночь и утро; «овдовѣвшая дикая утка» и пр.), то

*) Не вполнѣ исчезнувшая еще манера Мартена, сильно проглядываетъ напр. въ иллюстраціяхъ Дорэ къ французскому переводу Библіи.

опять юмористически сатирическій оттѣнокъ: знатность и черпь, Александръ и Діогенъ, и другія собачьи сцены), но всегда произведенія его обличаютъ глубокую наблюдательность и мастерскую технику, (особенно въ отдѣлкѣ соотвѣтствующихъ каждому животному шерсти и пера). Понятно что у него было не мало подражателей, (въ числѣ коихъ лучшими можно назвать Р. Ансделля и потомъ Герринга и др. по части нѣкоторыхъ особенностей изъ міра животныхъ), но до сихъ поръ у него не было соперниковъ.

§ 369. Особую область, такъ сказать, составляетъ наконецъ англійская акварельная живопись, поднятая главнымъ образомъ Торнеромъ послѣ прежнихъ попытокъ въ особенности пейзажистовъ Козенца (ум. 1794), Гиртина, (1802), Котмена, Кристэля, Ливерсиджа. Ее можно раздѣлить на двѣ группы, смотря по преобладанію въ нейлибо болѣе чистой, либо смѣшанной техники, (т. е. приближающейся къ техникѣ масляной живописи); каждая изъ названныхъ группъ обнимаетъ всѣ области искусства: Исторію, (Кеттермолъ); баталическія картины, (Хейесъ); жанръ, (Тонлэнъ, Тэлоръ, Хонтъ, Лэвисъ); пейзажъ, (Давидъ Кокесъ), 1783—1859; Фильдингъ, Бренвайтъ, Фриггъ и др.); морскіе виды, (Лунканъ, Кукъ); архитектурные виды, (Самуэль Праутъ, ум. 1852, Нэшъ, Хагнъ); изображенія неодушевленныхъ предметовъ, (Хонтъ). (Въ С. Кенсингтонѣ хранится коллекція такихъ картинъ). Понятно, что многіе художники (мж. пр. Лэндсиръ) мастерски владѣли акварельною техникою наравнѣ съ масляной живописью.

§ 370. Сѣвероамериканская живопись, судя по тѣмъ немногимъ свѣдѣніямъ которыя мы объ ней имѣемъ, носитъ вообще характеръ довольно блѣднаго отпечатка англійской живописи. Какъ природные американцы Уэстъ, Куплей, Пили, такъ и соотчичи ихъ, живущіе по сю сторону океана, Стьюартъ, Тромболль, Пиль, Солли, Маунтъ обязаны образованіемъ и успѣхами своими первоначальному отечеству своему, Англіи. За исключеніемъ произведеній Лёйтца, художника получившаго художественное образованіе въ Дюссельдорфѣ, стало быть въ нѣмецкой школѣ, историческія картины американскихъ живописцевъ (Вира, Уайта и др. въ Вашингтонскомъ капитоліи), вообще еще менѣе замѣчательны, чѣмъ подобныя же картины англійскихъ мастеровъ; точно такъ и религіозныя, и наконецъ даже жанровыя произведенія, и несмотря на то что въ послѣднихъ встрѣчается много удачныхъ и забавныхъ мотивовъ, они тѣмъ не менѣе очень слабы по исполненію. (Остроумная картина Хонта, маленькій барабанщикъ; сцены изъ жизни животныхъ, юмориста Барда: «ревнивые кролики», и «сонъ Грималькина»). Счастливѣе повидимому были Элліотъ, Эмосъ, Хонтингтонъ, Хенлей, Грей по части портретной живописи; въ пейзажѣ Коль, (ум. 1848), отличавшійся рѣзкимъ натурализмомъ; Чорчъ, гоняющійся за блестящимъ эффектомъ; Бирдстэдъ, полный естественной правды, столькоже по отдѣлкѣ воздуха и по освѣщенію, какъ и относительно воспроизведенія характера почвы: западныя степи съ хорошо представленною фигурною обстановкою; Кольменъ: Гибралтаръ; Кинсингъ, своеобразный поэтическій художникъ; Гиффордъ, отличающійся достойнымъ уваженія стремленіемъ къ стилю и красотѣ, и обладающій здравымъ и мастерскимъ

техническимъ исполненіемъ. Какъ колористовъ, (но безъ указанія особыхъ отраслей живописи), источникъ нашъ*) называетъ: Иннеста, Хонта, Веддера, Лафаржъ, Дана, Бебрука; а какъ первыхъ (и доселѣ можетъ быть единственныхъ) художниковъ, стремленіе которыхъ направлено было къ выработкѣ національно-американскаго искусства, приведены вопервыхъ Эльстонъ, (отличающійся величавостью композиціи, микельанджеловскимъ рисункомъ, возвышенностью замысла, но слабый въ исполненіи), потомъ Вандерлейнъ, обличающій вліяніе французскаго классицизма въ своей «Аріаднѣ», нелишенной впрочемъ своеобразной мягкости. До сихъ поръ у этихъ художниковъ повидимому не было послѣдователей, но не надо забывать, что сѣвероамериканское искусство, какъ и великое союзное государство къ которому оно принадлежитъ, еще довольно юны. Сочувствіе страны къ искусству во всякомъ случаѣ возрастаетъ, судя потому, что въ Нью-Іоркѣ, Бальтиморѣ, Бостонѣ стали учреждаться художественные музеи.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Взглядъ на настоящее время.

§ 371. Прошло болѣе семидесяти лѣтъ, срока естественнаго теченія человѣческой жизни, съ того времени какъ вновь пробудилось искусство по ту и по сю сторону Рейна. Изъ старыхъ мастеровъ еще въ живыхъ Фейтъ и Овербекъ**), но эпоха къ которой они принадлежатъ достигла уже поздней осени своей, и много завялыхъ листьевъ покрываетъ землю. Въ длинномъ ряду громкихъ именъ, отъ Корнеліуса до Раля, отъ Эггра до Фландрена, намъ не разъ приходилось отмѣчать годъ кончины кого либо изъ художниковъ. Минувшимъ временамъ принадлежатъ теперь, какъ классицизмъ Давида и Жироде, такъ и романтизмъ Делакруа и Шеффера, такъ и направленіе къ греческой древности Шинкеля и развитіе монументальнаго искусства, вызванное королемъ Людовикомъ I, такъ и сантиментальный жанръ школы Шадова, со всѣми соотвѣтствующими имъ степенями пейзажной и прочихъ отраслей живописи.

Реализмъ вездѣ вступилъ въ свои преемственныя права. Большинство художниковъ теперь прежде всего стремится къ вѣрной передачѣ природы, (иногда даже въ ущербъ красотѣ), затѣмъ къ эффектному колориту и живописному техническому выполненію. Понятно, что благодаря этому, съ

*) „Рецензіи“, въ прежнемъ Вѣнскомъ журналѣ.

**) Умерли.

одной стороны жанръ и портретъ, съ другой пейзажъ и изображенія животныхъ достигли до особенной, высокой степени процвѣтанія. Между тѣмъ уже стали обнаруживаться первые признаки обратнаго движенія, которое, хотя, быть можетъ, идеалу не доставитъ уже болѣе преобладающаго значенія но тѣмъ не менѣе по всей вѣроятности возстановитъ опять желаемое равновѣсіе между обоими художественными полюсами. Въ послѣднемъ отношеніи многое уже сдѣлано было Раленъ, и старанія Дженелли и Преллера, даже среди противоположнаго имъ новѣйшему стремленія, находили себѣ все болѣе сторонниковъ. Мы сюдажке должны еще отнести возраставшее изученіе старыхъ, и преимущественно италіянскихъ мастеровъ, хотя вниманіе художниковъ часто обращаемо было скорѣе на особенности колорита, нежели на самый духъ этихъ образцовъ.

§ 372. Въ Мюнхенѣ, вмѣсто упомянутаго монументальнаго направленія выступаетъ на первый планъ, отчасти подъ вліяніемъ французскаго и бельгійскаго искусства историческое направленіе, въ новѣйшемъ значеніи этого слова, и вокругъ представителя его, Карла Пилоти, собирается многочисленная школа различныхъ оттѣнковъ, (Бенцъ, Раупп и пр.). (Главныя произв. Пилоти, Курфюрстъ Максимиліанъ и вожди Лиги; Убійство Валленштейна; астрологъ Сени у тѣла Валленштейна; Неронъ послѣ пожара Рима и пр.). Въ области жанра идетъ оживленная дѣятельность, (Л. Ф. Хагнъ: сцены въ стилѣ рококо; Р. Себ. Циммерманнъ: Прививаніе оспы, библіотека для чтенія и пр.; Ганно Ромбергъ, (ум. 1869): Фигляръ, Наставникъ и его воспитанники; Фр. Нехтъ, тоже писатель и критикъ: Гёте при баденскомъ дворѣ и пр. изъ веймарскаго поэтическаго кружка; Петръ Баумгартнеръ: Донъ Кихотъ и Дульсинея; К. Ф. Энгуберъ, (ум. 1867): лѣтнее утро; Гансъ ф. Мареесъ и пр.); въ пейзажѣ тоже самое, (Хабеншаденъ (ум. 1868), Стеффанъ, Шисеъ, Гейстъ, (ум. 1860), и пр.). По части портретной живописи отличается Корренсъ; но изобр. животныхъ мѣсто Альбрехта Адама, (ум. 1862 см. выше) заступили сыновья его Бенно, Францъ, Эмилій. Къ мюнхенскимъ художникамъ причисляютъ сверхъ того еще Т. Горшельта, (кавказскія военныя сцены новѣйшихъ временъ, полныя энергіи и жизненной правды), и Авг. ф. Котцебу, (битва при Полтавѣ и пр.); Ферд. Вагнеръ въ Лугсбургѣ украсилъ богатыми фресками тамошній домъ семьи Фуггеровъ.

§ 373. Въ Вѣнѣ, со смерти Раля (1865, см. выше), надежды на могучее развитіе искусства если и не рушились, но тѣмъ не менѣе отодвинулись назадъ; будемъ желать, чтобы знаменитому соотечественнику его Швиндту, дано было ихъ осуществить! Какъ учениковъ перваго приводятъ Густава Гауля, (Франческа да Римини, портреты); Тана, Лудв. Мейера, Эйзенменгера, Криппенкерла, (двумъ послѣднимъ, какъ говорятъ), препоручено исполненіе картоновъ учителя въ новомъ оперномъ зданіи; учениками Фюриха называютъ, кромѣ раноумершаго въ 1862 г. Бонав. Эмлера, (три цикла композицій изъ божеств. комедіи), еще Ф. Эмбахера. Изъ школы основанной Рубеномъ, (бывшимъ прежде въ Мюнхенѣ, теперь въ Вѣнѣ), вышли Лауфферъ, Секвенсъ, (оба по части

церковной живописи); Толль, Гейнъ и др. Собственно историческою живописью занимались Карлъ Свобода, (Фр. Барбаросса и миланцы, картина пис. для общества историч. искусства), и Эдуардъ Энгерть, (Франциск I и Бенв. Челлини, Елисавета и Шекспиръ, Колумбъ и пр.); по новой баталической живописи: Фритцъ Аллеманъ, (ум. 1866, битва при Коллинѣ и пр.), и Іос. Штрассгешвандтеръ. Въ жанрѣ отличаются: Фр. Фридлендеръ, (сцена въ ломбардѣ; послѣ розыгрыша лотереи; возвращеніе тирольцевъ послѣ состязанія въ стрѣльбѣ; О. ф. Торенъ, (лошади и виды венгерскихъ степей); Игн. Раффельтъ, (цыгане; и другія сцены изъ жизни въ Венгріи); Алоизій Шёне и Фр. Шильхеръ, (подобные же предметы); Леопольдъ Лёффлеръ; І. Канонъ и пр.; въ портретной живописи: Гаулъ, (Густавъ и Францъ); І. М. Айгнеръ; Аристидъ Экономосъ; Шротцбергъ; Энгертъ; наконецъ въ пейзажѣ: Альбертъ Циммерманнъ, (прежде въ Мюнхенѣ); Максъ Гаусгоферъ, (въ Прагѣ); Августъ Шефферъ; Ант. Хаушъ: Готтфридъ Зеэлосъ *).

§ 374. Значительную пользу принесло искусству недавнее учрежденіе новой художественной школы въ Карлсруэ, куда вел. герцогомъ приглашены были изъ Дюссельдорфа Фр. Лессингъ, Адольфъ Шрёдтеръ и Гансъ Гуде, (замѣнившій умершаго І. В. Ширмера). Вмѣстѣ съ ними тамъже работали: Де Кудръ, (Положеніе Спасителя въ гробъ, и др. библейскіе предметы); баталическіе живописцы Феодоръ Дитцъ, (прежде въ Мюнхенѣ: разрушеніе Гейдельберга, ночной смотръ и пр.) и А. Никутовскій, (конецъ лейпцигской битвы, переходъ черезъ Березину и пр.); потомъ А. ф. Вилле, (Лютеръ и Кайетанъ); Карлъ Ру, (Гансъ и Френе, по Гебелю); Кооптманъ, (изъ Альтоны), и многочисленные пейзажисты, (Шефферъ, Эккерманнъ, Фоссбергъ и др.)

§ 375. Точно такъ и на классической почвѣ Веймара (съ 1860 г.) основалась новая художественная школа при которой въ настоящее время въ качествѣ преподавателей и самостоятельно трудятся: графъ Станиславъ Калькрейтъ (директоръ) и Алекс. Михелисъ **), тотъ и другой пейзажисты и прежде жили въ Дюссельдорфѣ, потомъ бельгіецъ Ф. Павельсъ, (см. выше) и Бернгардъ Плокгорстъ, (находившійся до этого времени въ Берлинѣ: Б. Матерь и Іоаннъ и пр. религіозныя картины, и портреты). Въ особенности относительно пейзажа здѣсь развился цѣлый рядъ дѣльныхъ художниковъ: графъ Харрахъ, (Весна); ф. Шлихтъ; К. Крюгеръ; (Шпрезевальдъ); ф. Камеке и пр. По части жанра В. Кордесъ, (послѣдняя почести). Кромѣ того въ Веймарѣ также живутъ: Б. Дженелли, (см. выше; изъ числа учениковъ его Германнъ Вислиценусъ и др.), и потомъ первый изъ находящихся въ живыхъ мастеровъ по части историческаго пейзажа, Фридрихъ Преллеръ ***), (род. 1804 въ Эйзенахѣ, ученикъ

---

*) Мы должны при этомъ замѣтить, что свѣдѣнія наши о мюнхенскомъ и вѣнскомъ искусствѣ не такъ полны какъ мы желали бы.

**) Ум. въ 1868 г.

***) Ср. D. Kunstbl. 1855. стр. 401. (O. Roquette).

ванъ Брея въ Антверпенѣ, и Іосифа Коха въ Римѣ; цикль изъ Одиссеи для дома Гертеля въ Лейпцигѣ, повтореніе съ дополненіями для новаго музея въ Веймарѣ); потомъ Ф. Мартерштейгъ, ученикъ П. Делароша, изображающій преимущественно предметы изъ исторіи реформаціи, (Представленіе аугсбургскаго вѣроисповѣданія, у г. Равенѣ въ Берлинѣ).

§ 376. Въ Дрезденѣ, Юлій Шольцъ (изъ Бреславля) въ недавнее время возбудилъ общее удивленіе картиною, «пиршество Валленштейновыхъ генераловъ», (написанною для общества истор. искусства). Въ Лейпцигѣ, Теодоръ Гроссе (изъ Дрездена) занятъ украшеніемъ Лоджіи въ новомъ зданіи музея глубокомысленными и стильными фресками, а К. Вернеръ тамъже пишетъ свои знаменитыя акварельныя картины, (виды святой земли, Египта и пр.).

§ 377. Въ Дюссельдорфѣ можно еще привесть Теодора Минтропа, (достигающаго въ своихъ дѣтскихъ изображеніяхъ почти до Рафаэлевской красоты и величія); Ю. Рётинга, отличавшагося прежде въ портретной живописи, но въ недавнее время обратившагося къ религіознымъ предметамъ картиною своею, Плачъ объ умершимъ Спасителѣ. Какъ новаго дѣятеля въ области истор. живописи привѣтствуютъ А. Баура изъ Ахена, (прежняго ученика Ретеля и Швинда). (Перенесеніе тѣла имп. Оттона III черезъ альпы, картина писанная для общества истор. искусства; І. Христосъ Судьею міра, для зала суда присяжныхъ въ Эльберфельдѣ). Въ жанрѣ болѣе всѣхъ славится Людвигъ Кнаусъ изъ Висбадена, возвратившійся въ Дюссельдорфъ послѣ долгаго пребыванія въ Парижѣ и Берлинѣ. (Золотая свадьба; послѣ крестинъ и пр.) Наряду съ нимъ стоятъ Вельяминъ Вотье, (Швальня, Продажа рѣдкостей и пр.), и Вильг. Зонъ, (сынъ Карла Зона), не совсѣмъ одинаковаго съ предъидущимъ направленія, (Совѣщаніе у правовѣда); затѣмъ слѣдуютъ: Карлъ Лашъ, Губертъ Салентинъ, Хиддеманнъ, Киндлеръ, Карлъ Хоффъ, Кельсъ, Бошъ, Гугонъ Беккеръ и др. Послѣ Кампгаузена, (см. выше), въ изображеніи прусскихъ военныхъ подвиговъ недавняго времени упражнялись: Гюнтенъ, (схватка русск. гусаровъ № 8 съ датскими драгунами въ 1866 г.), Сель, Нортенъ и др. Съ прежней свѣжестью процвѣтаетъ пейзажъ обогатившись новыми именами Боде, Дейтерса, Дунтце, Эбеля и пр.

§ 378. Относительно Франкф. на М., намъ тоже приходится включить цѣлый рядъ новыхъ именъ: Ф. Гаусманна, (Галилей); В. Линденшмита (младш.) Леопольда Боде, по истор. живописи, и А. Шрейера, (теперь въ Парижѣ, и пользующагося тамъ большимъ почетомъ), (изображенія лошадей въ особенности степныхъ); А. Хёффлера; К. Хонбаума; О. Коригилля по жанру; Петра Бурнитца; Фр. Метца; Хр. Геэрдта по пейзажу. Г. Дейкера въ Брауншвейгѣ (близъ Ветцлара) весьма дѣльнаго живописца по изображеніямъ животныхъ (красная и черная дичь).

§ 379. Нигдѣ разнообразныя отрасли новѣйшаго нѣмецкаго искусства не имѣютъ столько представителей какъ въ Берлинѣ. Назовемъ по религіозной живописи: К. Г. Пфанншмидта, родом. въ Мюльгаузенѣ въ Тюрингенѣ 1810, (церковь въ Банѣ, дворцовая часовня въ Шверинѣ, картоны къ стеклописнымъ окнамъ въ Николаевской ц. въ Берлинѣ); А. Тешнера, род. въ

Берлинѣ 1817, работавшаго большею частью для стеклописи, (соборъ въ Ахенѣ); Франца Шуберта, изъ Дессау. Въ числѣ жанристовъ выдается группа колористовъ, къ нимъ принадлежатъ: Карлъ Беккеръ, род. въ Берлинѣ 1820, (Карлъ V у Тиціана; Карлъ V у Фуггера, 1866; венеціанскіе сюжеты и мн. др.); Ф. Краусъ, (Тиціанъ и Лавинія; Рембрандтъ и Сикъ; Городскія новости, и спящая дѣвушка 1866); Густавъ Рихтеръ, также отличный портретистъ; (Іирова дочь, 1855; сооруженіе пирамиды для короля Макса II баварскаго). Сюда же надо также отнести Вильгельма Гентца, (изображающаго восточные жанры, а прежде писавшаго библейскія сцены и пр.) и В. Амбергa, (романтически-сантиментальные сюжеты, «Утѣшеніе въ звукахъ», по временамъ также миѳологическіе сюжеты). Два сына Э. Мейергейма, (см. выше) заявляютъ себя дѣльными художниками: первый Францъ, (сначала примкнулъ къ манерѣ императрицы Лейса, но съ недавнихъ поръ опять склоняется къ направленію отца своего;) другой, Павелъ, такой же многосторонній какъ и оригинальный художникъ, особенно въ сценахъ животныхъ, (звѣринецъ и продавецъ козъ, 1864, обѣдъ обезьянъ и судилище обезьянъ 1865). Г. Блейбтрёй, изображалъ сначала сцены изъ войны за освобожденіе, въ послѣдствіи перешелъ къ побѣдамъ новѣйшихъ временъ, кромѣ его но этой же части трудятся тоже Фр. Кайзеръ и др.; І. Г. Мейеръ изъ Бремена остался вѣренъ изображеніямъ изъ дѣтскаго міра. Картины Густава Спангенберга изъ Гамбурга отличаются своеобразно поэтическимъ, и по временамъ даже фантастическимъ характеромъ, (Гамельнскій крыселовъ, Фрау Перхта, домъ лѣшихъ, 1866), тогда какъ старанія К. Беккера, (собственно «Коровьяго Беккера», для отличія отъ «красочнаго Беккера»), направлены къ полной естественной правдѣ безъ прикрасъ. Если послѣдупомянутыхъ четверыхъ художниковъ можно назвать — каждаго въ своемъ родѣ—нѣмецкими живописцами, зато въ произведеніяхъ Руб. Геннеберга, (дикая охота), Эрнста Эвальда, (семь смертныхъ грѣховъ), Эрнста Гильдебранда и А. ф. Гейдена, явно выступаетъ новое французское вліяніе, въ особенности вліяніе Кутюра, а въ работахъ Фридриха Вернера, (бывшаго прежде граверомъ, его рѣзца мж. пр. гравюра съ картины Менцеля «Обѣдъ въ Сансуси»), а также Георга Реймера, слишкомъ рано похищеннаго смертью, (1866) выказывается покрайней мѣрѣ сродственность съ произведеніями жанристовъ школы Мейсонье.

В. Рифсталь, создалъ себѣ особый, замѣчательный родъ живописи, средній между жанромъ и пейзажемъ, и полный привлекательности, (молитва Пассейрскихъ пастуховъ на открытомъ полѣ, 1864, нац. гал. и пр.). Тотъ и другой родъ живописи, но въ иномъ сочетаніи, представляется въ картинахъ Шарля Гогё, (род. въ Берлинѣ 1821, и напоминающаго Рокплана), художника колориста, пишущаго сверхъ того тоже по временамъ архитектурныя картины и предметы неодушевленной природы, (различнаго рода картины его руки у г. Равенѣ). Изъ пейзажистовъ въ собств. смыслѣ, къ упомянутымъ прежде живописцамъ примыкаютъ: Эдуардъ Пане, (виды Швейцаріи и Италіи); Максъ Шмидтъ, (писавшій прежде восточные виды, потомъ сѣверогерманскіе пейзажи, а въ 1866 г. виды Шотландскихъ береговъ); Беллерманнъ, (картины природы южной Америки); Бенне-

витцъ ф. Лёфенъ, (сравнительно съ предъидущими отличается болѣе сильнымъ новонатуралистическимъ направленіемъ); Людвигъ Шпангенбергъ; К. Гиршеръ; Л. Дуссеттъ и многіе другіе. Въ области архитектурной живописи (и изображеній внутренности зданій) К. Гребъ ни въ чемъ не уступаетъ самымъ знаменитымъ предшественникамъ своимъ, (надгробные памятники графовъ Мансфельдовъ, собственность художественнаго общества, ц. с. Георгія въ Тюбингенѣ и пр.) (Сынъ его Павелъ Гребъ пошелъ по слѣдамъ отца). По части морскихъ картинъ значительнѣйшіе мастера послѣ Гильдебранда и Гогё: Германнъ Эшке и Теодоръ Веберъ, (теперь въ Парижѣ). Въ области портретной живописи кромѣ Магнуса и Рихтера самые дѣятельные и любимыя публикою живописцы: Юлій Грюнъ; Оскаръ и Адальбертъ (Рейнгольдъ) Бегасъ, (сыновья Карла Бегаса): А. Гебэнсъ; Лаухертъ; Бирманнъ. Область изображеній животныхъ въ особенности имѣетъ многочисленныхъ представителей, въ числѣ ихъ назовемъ: Карла Стеффекка, ученика Фр. Крюгера и К. Бегаса, — (лошади и собаки); впрочемъ тоже хорошій портретный и истор. живописецъ, (взятіе знамени маркграфомъ Альбрехтомъ Ахиллесомъ, въ нац. гал. и пр.) К. Арнольда изъ Касселя, (Собаки); замѣчательный тоже жанристъ; Альберта Бренделя, (овцы), европейская знаменитость; Оттона Вебера, (лошади, рогатый скотъ); живетъ въ настоящее время въ Парижѣ; Эдуарда Оккеля, (рогатый скотъ и пр.) Фреззе, (красная львица); Эмилій Халлатцъ, (лошади), — послѣдніе четверо ученики Штеффекка. Какъ иллюстраторовъ въ различныхъ родахъ назовемъ В. Шольца, (рисовальщика при юмористическомъ листкѣ «Кладерадатчъ»); Людвига Бургера, (историческія и военныя иллюстраціи, арабески); О. Вишневскаго; О. Плетша, (дѣтскій міръ); Л. Нитша, (Ф. Рейтера «Stromtied» и пр.); Людвига Лёффлера; Г. Шерепберга и др.

§ 380. Въ главѣ юной Кенигсбергской академіи, съ самаго ея основанія въ 1845 г. достойно занимаетъ мѣсто директора Людвигъ Розенфельдеръ, род. 1813 въ Бреславлѣ, (Різиціи въ темницѣ; лишеніе принца Артура зрѣнія, по Шекспиру; курфюрстъ Іоакимъ и Альба и пр.); кромѣ того тамъже трудились: Макеъ П(і)етровскій, (Ванда, взятіе въ плѣнъ Дофина и пр.); пейзажистъ А. Берендсенъ; архитектурный живописецъ Г. Геммель, (ум. въ 1868 г.) Двоимъ первымъ сообща съ Г. Грефомъ недавно расписанъ былъ фресками актовый залъ въ зданіи берл. университета). Въ настоящее время даже въ Данцигѣ образовалась группа дѣльныхъ художниковъ, составляющая какъ бы крайній на сѣверѣ передовой постъ нѣмецкаго искусства; къ этой группѣ принадлежатъ: жанристы В. Стр(і)овскій, (польскіе евреи въ синагогѣ 1862; судовщики на Вислѣ и пр.); Оттонъ Браузеветтеръ, (дуэль въ прошедшемъ столѣтіи), и пейзажистъ Карлъ Шерресъ.

§ 381. Съ другой стороны, также на дальнемъ югѣ, въ древней столицѣ искусства, въ Римѣ, въ тамошней постоянной колоніи нѣмецкихъ художниковъ, германская живопись имѣетъ своихъ многообѣщающихъ, и даже блестящихъ представителей въ лицѣ Ансельма Фёйербаха, (смерть

Аретина, Ифигенія въ Тавридѣ, 1862), Піэта, Франческа да Римини и пр. у г. ф. Шакка въ Мюнхенѣ), потомъ Бёклина, жившаго прежде въ Веймарѣ, (лѣсъ въ южной странѣ при вечернихъ сумеркахъ, и женскій поясной портретъ, тоже у г. ф. Шакка), и Франца Ленбаха, также жившаго прежде въ Веймарѣ, (Титова арка, 1860, портретъ живописца Л. Ф. Гагна, 1863, пастушекъ, у г. ф. Шакка). Если гдѣ-либо, то именно здѣсь, новому натурализму повидимому суждено стать предвѣрземъ къ чему-то болѣе высокому. Между тѣмъ отъ (берлинца) Павла Кисслинга и Шлоссера присланы были въ Германію особенныя рода аллегорическія картины, въ которыхъ живописныя достоинства значительно превосходятъ духовное содержаніе. В. Видеръ удачно изображаетъ жизнь римскаго народа.

§ 382. Въ Швейцаріи, сравнительно съ произведеніями религіознаго содержанія, (П. Дешванденъ въ Штанцѣ), съ исторической живописью, Люгардонъ, Гзелль, Вальдгардъ, (бой у Граубольца), Штюккельбергеръ въ Базелѣ, (три малютки), и съ жанромъ: (де Мёронъ; Гроклодъ, Э. Жирарде, Рауманнъ, Ридманнъ, Штельцнеръ, Гейгеръ, (Мюнхаузенъ), значительнѣе чѣмъ гдѣ-либо перевѣсъ на сторонѣ пейзажа; представители этой отрасли, (послѣ главныхъ вождей Дидейя и Калама, род. 1817 г. въ Вевѣ, ум. 1864 въ Ментонѣ): Деланенъ, Жоржъ, Дюваль, Бруннеръ, въ послѣднее время Снелль, (Шмадрибахъ), Шёйхцеръ, (ум. 1866 г.) Фрелихеръ, Кастанъ, Бертудъ, Стэффанъ; по изображеніямъ животныхъ: Карлъ Гумбертъ, (лошади и рогатый скотъ). Л. Гефнеръ, Брайтъ, Фишеръ, Лиске и преимущественно Руд. Коллеръ въ Цюрихѣ: (полини, 1861; быкъ ворвавшійся въ лугъ; овцы у источника, 1864; картины отличающіяся сильнымъ реалистическимъ характеромъ); Бёклинъ (изъ Базеля) и Б. Вотьё.

§ 383. О современномъ французскомъ искусствѣ, при разнообразныхъ его направленіяхъ мы въ состояніи дать почти только приблизительное понятіе. Религіозное искусство, отчасти еще подъ вліяніемъ Энгра, носитъ здѣсь либо стильно-достойный характеръ, (какъ напр. въ произ. Жандрона, художника отличавшагося прежде антично-романтическимъ направленіемъ, образъ с. Екатерины для с. Жерве; Мишеля Дюма, Распятіе; Калабера, и пр.); либо модно-сантиментальный, (какъ у Бугеро;) либо подражаетъ древнимъ мастерамъ, особенно Павлу Веронезе, (напр. Сіёракъ;) или же напоминаетъ намъ о минувшихъ художественныхъ эпохахъ изображеніями страшныхъ мученичествъ, (Арсе, Бонна, Шарле.) На ряду съ религіознымъ искусствомъ идетъ античное направленіе, выбирающее для сюжетовъ своихъ, то древнегреческія или римскія событія и состоянія, то преимущественно нагихъ красавицъ, (изъ миѳологіи и пр.) (Бодри, род. 1828; Кабанэль, род. 1823); изображая эти предметы то въ строго-древнемъ вкусѣ, какъ напр. Аморн Дюваль, (писавшій въ такомъ же родѣ и религіозныя картины), то придавая имъ туманно - сантиментальный характеръ, какъ напр. Амонъ, (род. 1821), или наконецъ щеголяя въ нихъ ученымъ знаніемъ и художественнымъ техническимъ мастерствомъ. Въ собственно историческихъ изображеніяхъ мы видимъ продолженіе направленія мастеровъ

романтической школы, отчасти болѣе чистое, отчасти ослабленное. *) Тома Кутюръ, (род. 1815), колористъ, и сродственъ Тиціану какъ и Делакруа, и сравнительно съ послѣднимъ отличается большею правильностью хотя и не такою же геніальностью, но благодаря именно этимъ качествамъ, онъ въ особенности способенъ быть учителемъ и служить примѣромъ для другихъ, (Les Romains de la décadence; 1847); Шарль Контъ, (род. 1815), близко подходитъ къ Делакруа по исторической вѣрности композиціи и тонкому чувству, но отличается уже болѣе жанровымъ, и не столь трагическимъ характеромъ, (Карлъ IX въ варооломеевскую ночь; Дженъ Грей отправляясь на казнь, 1858; Генрихъ III и герцогъ де Гизъ въ Блуа, и изъ новѣйшихъ картинъ: Людовикъ XI охотясь на крысъ).—Въ современной баталической живописи, въ которой Орасъ Верне уже прослылъ «побѣжденнымъ», мы видимъ наряду съ громаднымъ оффиціальнымъ и бьющимъ на эффектъ изображеніемъ «Занятія Малахова кургана, въ 1857 г.,» работы Ивона, (род. 1817), также картины изображающія не одну лишь простую правду но иногда даже поэтическую и трагическую стороны военной жизни, (Шилсь, род. 1813: вепсенскіе стрѣлки въ засадѣ; Протэ, Утро передъ битвою, и вечеръ послѣ битвы, 1864).

Въ жанрѣ, опятьтаки смѣшиваются, указанное выше античное направленіе съ направленіемъ Лейса, и венеціянскіе образцы съ древне-германскими. Луи Эрнестъ Мейссонье, (род. 1813), художникъ пользующійся виолнѣ заслуженною славою. Картины его очень малаго размѣра и отличаются весьма тонкимъ исполненіемъ и остроумною характеристикою; сюжеты свои Мейссонье беретъ изъ средневѣковаго быта и эпохи парковъ и фижмъ, (это по большой части одиночныя фигуры), но иногда тоже изъ исторіи, (битва при Сольферино, Наполеонъ въ 1814 г.) Около этого художника образовалась многочисленная группа подражателей, (Фишель, Шавѣ, Плассанъ, Рюпперѣ и пр.) Сродственная имъ группа художниковъ, (Тульмушъ, Стевенсъ, де Іонге), выбираетъ сюжеты свои изъ великосвѣтскихъ сферъ (и въ «demi monde») современнаго парижскаго общества; другая опять группа, (Анкеръ, Даржела, Мерлъ, Кастанъ), посвятила себя изображенію семейныхъ и дѣтскихъ сценъ изъ народнаго быта, между тѣмъ какъ Курбе, (род. 1819), этотъ «отрицатель идеала» съ своими послѣдователями, Мюллѣ и пр. не безъ успѣха старается расшевелить притупившійся вкусъ публики выборомъ самыхъ непящныхъ и пошлыхъ образцевъ, грязнымъ колоритомъ, и насильственно бойкимъ техническими пріемами. Противоположность къ этимъ крайнимъ натуралистамъ зато, составляютъ-фантазисты, (къ послѣднимъ принадлежатъ преимущественно знаменитый иллюстраторъ Данте, и Сервантеса, Гюставъ Доре, (род. 1833); Пантёйль; де Лемюдь; О. Пангильи-д'Аридонъ, и вѣроятно тоже новѣйшая изъ знаменитостей настоящаго времени, Моро, съ своей картиною «Сфинксъ и Эдипъ», 1865: къ нимъ можно также прибавить извѣстныхъ,

*) Обширныя, и во всякомъ случаѣ замѣчательныя по замыслу композиціи малоизвѣстнаго вообще художника Шенавара, (род. 1808), которыми республика 1848-го года предполагала украсить Пантеонъ, не были приведены въ исполненіе.

болѣзненно—мечтательныхъ послѣдователей Леопольда Робѐра, въ родѣ Эбѐра, (Маларія, 1850, и другіе предметы изъ италіянской народной жизни).

Два, такъ сказать, дружныя направленія идутъ по обѣимъ областямъ, жанру и пейзажу; восточное, Марильà, Бида, Жеромъ, Мажи, Пазини, Огé, Белли, и преимущественно Фроментэнъ, род. 1820, (ночной привалъ въ пустынѣ, 1863); и во вторыхъ, весьма важное по содержанію своему, мѣстно-(или провинціяльно) французское направленіе; (Адольфъ Бретонъ, (Благословеніе полей въ Артуа, 1857, освященіе церкви въ Уаньи, 1863 и пр.); Бріонъ, Шюлеръ, Маршалъ, (альзасскіе виды); Лебю, (Пиренеи); потомъ пейзажисты: Т. Руссо, (род. 1810); Франсѐ, (род. 1814), (тропинка по нивѣ, Исходъ зимы въ Люксенбургѣ); Брéтонъ, (братъ жанриста), Ланбинэ; Лапіерръ, и др. но преимущественно Добиньи, (род. 1817), (Берега Сены и Оазы). Въ современной парижской пейзажной живописи встрѣчаются сверхъ того еще другія противоположности: картины знойнаго неба юга, (Цимъ) классическія линіи южной природы, (Ашиль Бэнувиль); самое тонкое пониманіе формъ, (Беллель), наряду съ фантастически-туманными картинами (Корó).

Въ портретной живописи на одной степени со старшими мастерами, (Винтергальтеромъ, Дюбюфомъ), стоятъ равные имъ по достоинству художники Бодри, Кабанэль и въ особенности Гюставъ Рикаръ. Область изображеній животныхъ имѣетъ блестящую представительницу въ лицѣ знаменитой художницы Розы Бонѐръ; за тѣмъ слѣдуютъ, (братъ ея) Огюстъ Бонѐръ; Браскассà и др. большою граціею и прекраснымъ сочетаніемъ колеровъ отличаются по изображеніямъ неодушевленныхъ предметовъ: Монжинó, Блэзъ Дэгоффъ, Филиппъ Руссо и преимущественно Роби.

При космополитическомъ характерѣ современной живописи (не въ одномъ только Парижѣ), не удивительно, если къ послѣдней именно примыкаетъ такое множество иностранцевъ, такъ сказать, въ качествѣ перебѣжчиковъ. Такъ мж. пр. Генрихъ Леманнъ, (Прометей и Океаниды; аллегорическія изображенія въ парижской ратушѣ; портреты), братъ его Руд. Леманнъ потомъ Ферд. Хейльбутъ, (прогулка воспитанниковъ римской пропоганды; встрѣча двухъ кардиналовъ, (1863), родомъ изъ Гамбурга; Шарлъ Мюллеръ, (Актеонъ, 1863), изъ Штуттгарта; и чрезмѣрно плодовитый Шопэнъ, даже соотечественникъ Овербеку и родомъ изъ Любека.

§ 384. Какъ съ одной стороны мы теперь уже не можемъ отдѣлить отъ французской живописи новѣйшихъ бельгійскихъ художниковъ напр. Мёнье въ Брюсселѣ, (Погребеніе траписта), или Бриллуэна, (Политики, во вкусѣ Мейсоньѐ, тамъ же), такъ точно и съ другой стороны, въ новѣйшихъ произведеніяхъ голландскаго искусства, насколько мы съ ними знакомы, также замѣтно преобладаніе французскаго вліянія. Между тѣмъ, это искусство въ немногочисленныхъ историческихъ картинахъ своихъ прежней поры, (Экгаутъ мл.), напоминаетъ Рембрандта, въ жанровыхъ изображеніяхъ опять, (Веннеманна, Шенделя и пр.), другихъ образцовыхъ мастеровъ, а въ ландшафтахъ даже пріобрѣло самостоятельное значеніе, (Б. К. Кукукъ, род. 1803 въ Миддельбургѣ въ Зеэландіи, ум. въ Клеве, 1862 г. нѣсколько

картинъ его руки въ берл. нац. гал. и у г. Равенѐ; Реми ван'Хааненъ, род. въ Амстерд. 1812, теперь въ Вѣнѣ: зимній ландшафтъ у г. Равенѐ; ван'Хове, въ Гагѣ: виды внутренности зданій; Схотэль: морскіе виды; Схельфутъ и пр.) Работы Германна тэн'Катэ въ Амстердамѣ, (жанры у г. Равенѐ.)

Въ предъидущей главѣ мы въ совокупности представили картину прошедшаго и настоящаго положенія англійской (и сѣвероамериканской) живописи.

§ 385. Живопись въ Италіи въ началѣ XIX го стол. вполнѣ находилась подъ вліяніемъ французскаго искусства. Піетро Бенвенути изъ Перуджіи, (Юдивь, въ соборѣ въ Ареппо, смерть Пріама, во дворцѣ Корсини во Флоренціи); А. Анніани, (фрески въ миланскомъ дворцѣ); Винченцо Камуччини, (въ Римѣ), ставятся на одну линію съ лучшими учениками Давида. Въ послѣдствіи къ романтической школѣ примыкаетъ Хайесъ въ Миланѣ по своимъ попыткамъ въ области исторической и жанровой живописи; наряду съ нимъ упоминается еще, но безъ характеристической оцѣнки, о братьяхъ Дом. и Гуль. Индуно, (тамъ же), Джіакомелли, (въ Туринѣ), Беллуччи, (во Флоренціи). Намъ довелось когда то видѣть изображенія нагихъ женщинъ работы Натале Скіавони, (изъ Венеціи), это скорѣе сладострастныя чѣмъ привлекательныя картины. Лишь въ недавнее время въ Германіи появилось нѣсколько произведеній новѣйшей италіянской живописи, такъ мж. пр. картина Винченца Зона, (1863), Освобожденіе изъ темницы Виктора Пизани, отличающаяся богатымъ колоритомъ, но носящая очевидно характеръ новѣйшихъ французскихъ произведеній, быть можетъ, школы Кутюра; затѣмъ «Завтракъ», картина Джіузеппа Пуричелли, (въ Миланѣ), 1866 г. въ которой видъ улицы черезъ отворенную дверь, по естественной правдѣ отдѣлки значительно вредитъ фигурѣ дѣвушки кормящей голубей; картины эти хотя и возбудили въ Германіи живое сочувствіе и любопытство, но нисколько намъ не даютъ права дѣлать какое либо рѣшительное заключеніе. То́же самое надо сказать и о тѣхъ, весьма скудныхъ и разбросанныхъ извѣстіяхъ, которыя мы встрѣчали въ печатныхъ изданіяхъ. Наконецъ, въ новѣйшее время упоминается часто имя художника, которому, быть можетъ, предстоитъ великая будущность: Сципіона Ванутелли изъ Рима, бывшаго сначала ученикомъ нѣмецкаго художника Вурцингера изъ Вѣны, и по одному этому обстоятельству заслуживающаго наше вниманіе. Его картина: «Маскерадная интрига въ Венеціи», появившаяся на парижской выставкѣ 1864 г., по отзыву О. Мюндлера, при несомнѣнно высокихъ достоинствахъ, будтобы напоминаетъ еще манеру Тіеполо; за то сцена изъ «Пѣсни Пѣсней», этогоже художника, 1866 г., по мнѣнію К. Шнаазе, много выше обыкновенныхъ произведеній, столькоже по глубокой поэзіи, сколько по художественной законченности.*) Преобразованіе Германіи и Италіи, сблизившее въ прошедшемъ году оба эти государства въ политическомъ отношеніи, безъ сомнѣнія не останется безъ плодотворныхъ послѣдствій также для искусства въ обѣихъ странахъ.

---

*) Ср. Вѣнскія „Recensionen", 1864, стр. 229 и Christl. Kunstbl. 1866, стр. 56.

§ 386. Въ Испаніи, Франсеско Гойа и Лусіэнтэсъ, (1746—1828), весьма въ свое время уважаемый художникъ въ Мадридѣ, одинъ только до извѣстной степени охранялъ національный характеръ живописи отъ французскаго вліянія Давидовой школы. Остроумныя (разрисованныя) гравюры этого художника, изображающія отчасти сцены ужаса изъ франко-испанской войны, отчастиже фантастическіе, сатирическіе и другаго рода сюжеты, *) пользуются большею славою, чѣмъ его масляныя картины, (Испанскія женщины смотрящія съ балкона на бой быковъ, прежде собственность Лудовика Филиппа, теперь у герцога Монпансье, и пр.)

Между тѣмъ какъ съ другой стороны Донъ Хозэ Апарисіо и Донъ Хозэ Мадразо вполнѣ отдаютъ себя упомянутой французской манерѣ, сынъ послѣдняго, Донъ Федериго Мадразо, въ одномъ изъ раннихъ своихъ произведеній, возникшемъ въ Римѣ, (святыя жены у гроба Спасителя), обнаруживаетъ вліяніе Овербека, (точно такъ и Донъ Хозэ Галофре, Мендоза и нѣкоторые другіе). Объ немъ упоминается какъ о замѣчательномъ историческомъ живописцѣ и портретистѣ. (Сынъ Федериго, художникъ подающій большія надежды изучаетъ теперь искусство въ Парижѣ; меньшой братъ его, Донъ Лупсъ, портретистъ). Хозэ Утрера, (род. 1829, возбудившій въ 1847 г. большія надежды картиною: Gusmal et Bueno (?), къ сожалѣнію умеръ уже въ слѣдующимъ за тѣмъ году. **)

Кромѣ его, современное искусство Испаніи обладаетъ двумя достойными преемниками прежнихъ знаменитыхъ именъ въ лицѣ Эд. Кано въ Севильѣ, занимающагося въ обширныхъ размѣрахъ историческою жанровою живописью. (Фердинандъ католическій и Изабелла принимающіе возвращенныхъ изъ плѣна невольниковъ). По здравому реализму своему, Кано примыкаетъ къ великимъ національно-испанскимъ образцамъ, (портреты, этюды съ цыганокъ); затѣмъ, Мурильо, директоръ нац. музея въ Мадридѣ, также посвятившій себя изображенію отечественной исторіи; тотъ и другой теперь въ лучшей порѣ жизни. Наконецъ, съ уваженіемъ упоминается еще о художникѣ нѣмецкаго происхожденія, о Донѣ Іоакимѣ Беккуэрѣ (Беккерѣ), директорѣ въ Севильѣ, (генералъ О'Доннель принимающій изъявленіе покорности отъ плѣннаго марокканскаго полководца); картина не лишенная оригинальности. О пейзажѣ и другихъ отраслях искусства ничего не упоминается; публика къ нимъ довольно равнодушна, и развѣ только сочувствуетъ патріотическимъ сюжетамъ.

§ 387. Искусство въ скандинавскихъ государствахъ, Даніи, Швеціи, Норвегіи, естественно во многихъ отношеніяхъ связано съ нѣмецкимъ искусствомъ. Скандинавское искусство, не отличаясь особенною плодовитостью въ области исторической живописи, (Карлъ Блохъ въ Римѣ: Іаирова дочь; римскія народныя сцены), можетъ за то выставить дѣльныхъ представителей жанровой живописи въ лицѣ: В. Маретранда, (сцены изъ Гольберговыхъ комедій); Дальгарда, (проповѣдь у мормоновъ); Р. Симонсе-

*) Cp. Goya, par Charles Yriarte. Paris, 1866, съ образцами его произведеній.

**) Cp. Passavant въ D. Kunstbl. 1853. стр. 146.—Свѣдения о художникахъ настоящаго времени, намъ обязательно сообщены Вааген омъ.

на, (восточныя сцены, сцены изъ быта лоцмановъ и военной жизни); потомъ въ особенности по части пейзажа: Безенъ, Эллерсенъ, Лунде, Скогардъ, Сховелинъ, Либертъ, Кіершанъ, въ послѣднее время, Стумпъ и Шауманнъ; по изображеніямъ морскихъ видовъ и сценъ, В. Мельби, въ Гамбургѣ; Ф. Сёренсенъ, Ларсонъ и др. Къ проживающимъ въ Дюссельторфѣ скандинавскимъ художникамъ мы должны прибавить А. Дюкера, (ум. 1866) бывшаго шведскимъ придворнымъ живописцемъ, (пейзажистъ) Анг. Гернберга, Нордэнберга, (всѣ трое жанристы), и пейзажиста Акселя Нордгрена. Болѣе всѣхъ безспорно пользуется извѣстностью въ Германіи по жанровымъ изображеніямъ, (послѣ Тидеманда), Елисавета Герихау-Бауманнъ изъ Копенгагена, (Моряки претерпѣвшіе крушеніе, 1866, и пр.)

§ 388. О живописи въ Россіи, на сколько она въ этой странѣ не связана узами церковнаго преданія, до насъ дошли лишь скудныя свѣдѣнія. Въ ея прошедшемъ мы встрѣчаемъ покрайней мѣрѣ одного значительнаго историческаго живописца, Брюлова, (Послѣдній день Помпеи), а въ настоящемъ, одного пейзажиста, пользующагося извѣстностью, Айвазовскаго. Эффектныя картины этого художника напоминаютъ произведенія Гюдена и извѣстны также въ Германіи.—Нѣкоторые художники хотя славянскаго происхожденія, тѣмъ не менѣе принадлежатъ къ школамъ другихъ народностей; такъ напр. къ французской галичанинъ Родаковскій въ Парижѣ, (портреты), къ бельгійской Ярославъ Чермакъ изъ Праги, ученикъ Галлэ и возбудившій всеобщее вниманіе въ 1861 г. картиною своею «Раціія», (нагая женщина во власти турецкихъ солдатъ).

Древняя родина искусства Эллада, все еще ждетъ какъ возрожденія науки, такъ и возрожденія искусства.

Пока мы пишемъ эти строки, художники всѣхъ націй опять собираются на одно изъ тѣхъ великихъ состязаній, какихъ не видало еще ни одно изъ прошедшихъ столѣтій, на состязаніе Парижской всемірной выставки 1867 г. Да будетъ оно для грядущихъ историковъ ознаменованіемъ новаго, славнаго полета, новой несомнѣнной побѣды,—не какой либо отдѣльной народности—но вообще всего искусства!

ЛИТЕРАТУРА.

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРІЯ ИСКУССТВА И ПР.

Dr. Carl Schnaase: Gesch. d. bild. Künste. 1843. Второе изданіе 1866. Dr. Franz Kugler: Handb. d. Kunstgesch. etc. bearb. v. Lübke, четвертое изданіе 1861. *) Gottfried Kinkel: Gesch. d. bild. Künste bei den christl. Völkern. 1845.—Dr. G. F. Waagen: Kunstw. und Künstler in Engl. und Paris. 1837—39.

Исторія живописи: Emeric—David. Hist. de la peint. etc. avec notice par P. L. Iacob, Bibliophile: 1842. (Текстъ незамѣчателенъ, за то весьма важны примѣчанія по обилію цитатовъ изъ средневѣковыхъ писателей).—I. D. Passavant: Kunstr. durch Engl. und Belgien, 1833. (Весьма важное и полезное сочиненіе.)—A. Hirt: Kunstbem. 1830 и пр.

Изъ лексиконовъ самые главные: Füssli: Allg. Künstler-Lexikon, 1806—1824.—Dr. G. K. Nagler: Neues allg. Künstl.—Lex. I—XX, 1835—1852—Dr. G. K. Nagler: Die Monogrammisten. 1857—1860.—Müller, Klunzinger und Seubert: Die Künstler aller Zeiten und Völker I—III, 1857—1864.

ВСЕОБЩАЯ ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ИЗУЧЕНІЯ ИТАЛІЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ.

Древнѣйшее собраніе замѣтокъ по исторіи искусства составленное Lorenzo Ghiberti, 1455.—Извлеченіе изъ этого соч. сост. Cicognara: Storia della scultura etc.—Главное сочиненіе, доходящее до современниковъ автора: Giorgio Vasari: Le vite etc. изданія 1550, 1568, 1647, 1648—63, 1823; важное по примѣч. и исправл. изд. 1759; потомъ (1791—94), 1807. Нѣмецкое изд. съ важнѣйшими примѣчаніями прежнихъ издателей, исправл. и дополненное указателемъ, изд. Ludwig Schorn, послѣ его смерти продолж. Dr. E. Förster, 1832—49.—Къ этимъ сочиненіямъ примыкаютъ: Raffaello Borghini: Il Riposo etc.

*) Руков. къ исторіи искусства Франца Куглера, 2 тома. Переводъ съ нѣм. Е. Ѳ. Корша Москва. 1870. Изданіе К. Т. Солдатенкова.

1584—D. Iacopo Morelli: Notizia d' Opere di disegno etc. 1800.—Filippo Baldinucci: Notizie dei prof. del disegno etc.—Позднѣйшія изд. 1767—74, (дополн. примѣчаніями Dom. Maria Manni); -другое, 1768—1817. (дополн. и умнож. трактатами, примѣчаніями и прибавленіями Gius. Piacenza.)

Сочиненія объ исторіи искусства нѣкоторыхъ городовъ, областей и монашескихъ орденовъ:

C. Carlo Cesare Malvasia: Felsina pittrice. Vite de'pitt. Bolognesi. 1678.—Продолженное L. Crespi: vite etc. non descritte. 1769.—Carlo Ridolfi: Le maraviglie dell'arte. 1648. Aless. Longhi: Compendio delle vite de'pitt Veneziani. 1762.—Zanetti: Della pittura Veneziana. 1771. (Весьма важное соч.)—Fabio Maniago: Storia delle belle arti Friulane. 1819.—Gio. Batt. Verci: Notizie int. alla vita etc. de' pitt. etc. della città di Bassano. 1775. -L. Crico: Lettere sulle b. a. Trivigiani. 1833.—C. Bart. del Pozzo: Le vite de' pitt. etc. Veronesi. 1718.—C. F. Maria Tassi: Vite de' pitt. etc. Bergamaschi. 1793.—Gio Batt. Zaist: Notizie stor. de' pitt. etc. Cremonesi. 1774.—L. Vedriani: Racc. de' pitt. etc. Modanesi. 1622.—Girol Tiraboschi: Not. de' pitt. etc. negli stati del. Duca di Modena. 1786.—Ces. Cittadella: Catal. stor. de' pitt etc. Ferraresi. 1782.—Lione Pascoli: Vite de' pitt. etc. Perugini. 1732.—Rafaele Soprani: Le vite de' pitt. etc. Genovesi. 1674. (Второе изд. умнож. и доп. прим. C. Gius. Ratti. 1678.—Etruria pittrice, ovv. storia della pittura Toscana. 1791—95.—Fra Gugl. della Valle: Lettere Sanesi. 1782—86 (Наслѣдованія объ исторіи искусства Сіэны).—Bernardo de' Dominici: Vite de' pitt. etc. Napolitani. 1742.—Fil. Hackert: Memorie de' pitt. Messinesi. 1821.—Gio. Paolo Lomazzo: Trattato dell' arte della pitt. etc. 1584. (Этоже изданіе 1585 года. Важное соч. для исторіи миланской школы).—Padre L. Vinc. Marchese: Memorie de' piu insigni pitt. etc. Domenicani. 1845. (Франц. переводъ Montalembert.)

Сочиненія относящіяся къ позднѣйшему времени италіянскаго искусства:

Gio. Baglione: Le vite de' pitt. etc. del pontificato di Gregorio XIII. 1642. (Позд. изд. 1733, умнож. жизнью Сальватора Розы).—Giamb. Passeri: Vite de' pitt etc. 1772.—Bellori: Vite de' pitt. etc. 1672. Второе изд. 1728, (съ жизнью Лука Джіордано).—Lione Pascoli: Vite de' pitt. etc. 1730—36.—Göthe: Winckelmann und sein Jahrh. 1805.

Указанія важнѣйшихъ монографій о жизни и произведеніяхъ отдѣльныхъ художниковъ помѣщены въ текстѣ.

Изъ многочисленныхъ сочиненій въ которыхъ трактуется о всеобщей исторіи италіянской живописи, слѣдуетъ въ особенности указать слѣдующія:

D' Argenville: Abrégé de la vie etc. 1742—45. Позднѣйшія изд. 1762, 1787. Нѣмецкое изд. перев. I. Volkmann. 1767—68. (1-й и 2-й Т. объ италіянцахъ).—Ab. Luigi Lanzi: La storia pitt. etc. 1792. Полное 1795. Новое испр. и доп. изд. 1809. 4-е изд. 1815—17. Нѣм. изд. перев. доп.

прим. I. G. v. Quandt, изд. Wagner. 1830—33. – I. D. Fiorillo: Gesch. d. zeichn. Künste etc. T. I. и II. (англійск. изд.) 1798—1801. – Comte Grég. Orloff: Essai sur l'hist. de la peint. en Italie, 1823 и пр.

Собраніе писемъ: Bottari, Gualandi и др.

Важное собраніе грамотъ: Carteggio inedito d'artisti etc. pubbl. ed ill. dal Dott. Giovanni Gaye. 1839–41.

Новѣйшія сочиненія для изслѣдованія исторіи развитія италіянскаго искусства.

S. D' Agincourt: Hist. de l'art etc. 1811–23. – C. F. v. Rumohr: Ital. Forsch. 1827—31. (Весьма важное во многихъ отношеніяхъ, хронолог. по изслѣдованіямъ и привед. въ свидѣтельство грамотамъ.) – E. Förster: Beitr. zur neuern Kunst. 1835. О тоск. школахъ XIII и XIV вѣковъ). – I. A. Crowe and D. B. Cavalcaselle: A. new History of Painting in Italy from the II to XVI century. 1864–66. (Очень важное сочиненіе).

Литература путешествій по Италіи съ художественной цѣлью и описаній находящихся въ этой странѣ художественныхъ произведеній такъ громадна, что мы здѣсь ограничимся указаніемъ самыхъ важныхъ и полезныхъ сочиненій.

Описанія относящіяся ко времени предшествующему французскимъ завоеваніямъ въ Италіи: I. I. Volkmann: Histor. krit. Nachr. von Italien. 1777—78. (2-е изд.). – v. Ramdohr: Über Malerei etc. in Rom. – 1787. F. F. Hofstätter: Nachr. v. Kunstsachen in Italien. 1792. и пр. – Для новѣйшихъ временъ: B. Speth: Die Kunst in Italien. 1819—23. – Fr. v. d. Hagen: Briefe in die Heimat. 1818—21. (Важно по отношенію къ произведеніямъ ранней поры средневѣковой эпохи). – F. Fr. v. Rumohr: Drei Reisen nach Italien. 1832. – E. Platner, C. Bunsen, E. Gerhard, W. Röstell: Beschr. der Stadt Rom. 1830 и сл. (Извлеченіе изъ этого сочиненія: Platner: Beschr. Roms. 1845). I. Burckhardt: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstschätze Italiens. 1856.

ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ИЗУЧЕНІЯ НИДЕРЛАНДСКОЙ И НѢМЕЦКОЙ ЖИВОПИСИ.

Carel van Mander: Het Schilder Boeck. 1618. (Древнѣйшее собраніе художественно-историческихъ замѣтокъ о нидерландскомъ искусствѣ и пр., отъ ванъ Эйковъ до временъ автора). – Arnold Houbraken: De groote Schouburgh der Nederl. Konstschilders etc. (Продолженіе къ предыдущему сочиненію). 1753. (Самое важное сочиненіе объ этой эпохѣ XVII стол.) – Joh. van Gool: De nieuwe Schouburg etc. 1750, 51. (Позднѣйшее время нидерландскаго искусства). – Iacob Campo Weyerman: De Levens – Beschr. der Nederl. Konstschilders etc. 1729. (Общій обзоръ отъ ванъ Эйковъ до временъ автора). – Ioachim von Sandrart: L'Academia Todesca della Archit. Scult. e Pitt. etc. 1676–79. (Важно по отношенію къ современникамъ автора). Новое изд. Volckmann 1768—73. – I. Merlo: Nachr. von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler (mit 174 lith. Abb.) 1850, 52. – Johann Neudörffers Nachr. etc. in Nürnberg. 1546; продолжена Andreas Gulden, 1660. Издано (вновь) 1828. – I. Baader: Beitr. zur Kunstgesch. Nürnb. 1860 и 1862. – R. v. Rettberg: Nürnb. Briefe. 1846. – Paul von Stetten d. j. Kunst – Gewerbs etc. Geschichte, Augsburg. 1779. 1788. – Heinr. Seb. Hüsgen: Artistisches Mag. etc. und Ver-

zeichnisse Frankfurt. Künstler. 1790.—Grüneisen u. Mauch: Ulm's Kunstleben etc. 1840.—B. Descamps: La vie des peintres flamands etc, 1753—64. (Общій обзоръ).—I. D. Fiorillo: Gesch. der zeichn. Künste etc. 1815—20. (Общій обзоръ. Богатый матеріалъ, и при осторожномъ пользованіи весьма полезный по отношенію къ нѣмец. искусству ранняго періода среднихъ вѣковъ).—Fuessli: Gesch. der besten Maler in der Schweiz. 1755, 56.—Dlabacz: Allg. hist. Künstler—Lexikon für Böhmen. 1815 и пр.—K. Schnaase: Niederl. Briefe. 1834. Драгоцѣнное сочиненіе Waagen, Kunstw. и Künstl. in Deutschl. etc. 1843 und 1845. — Alfred Michiels: Hist. de la peint. flamande etc. 1847—67.— J. A. Crowe et G. B. Cavalcaselle: The early Flemish painters. 1857. — H. F. Waagen: Handbuch der Gesch. der Malerei. 1862. — Raczinski: Histoire de l'art moderne en Allemagne. etc. — E. Förster: Gesch. der deutsch. Kunst. 1861. — Важнѣйшія монографіи о жизни и произведеніяхъ отдѣльныхъ художниковъ и школъ, и также статьи изъ періодическихъ изданій и т. п. поименованы въ текстѣ.

Важнѣйшія сочиненія объ испанской живописи приведены въ текстѣ, стр. 651, прим.; о французской живописи, тамъже, стр. 648, прим. и объ англійскомъ, стр. 650, прим.

ОБЗОРЪ САМЫХЪ ПОЛЕЗНЫХЪ ИЗДАНІЙ ГРАВЮРЪ И ЛИТОГРАФІЙ.

Musée de peinture et de sculpture etc. Dess. et gravé par Réveil, avec notices etc. par Duchesne aine. Paris. 1829—1834. Хорошіе очерки въ мал. 8. Богатый матеріалъ, но къ сожалѣнію безъ надлежащаго выбора. Изъ старшихъ мастеровъ до Рафаэля, приведены лишь очень немногіе, а школы Леонарда да Винчи нѣтъ вовсе, и т. п. — Choix de tableaux et Statues des plus célèbres Musées et Cabinets étrangers. Par une soc. d'artistes et d'amateurs. 1819. Очерки въ мал. 8. Хорошее изд., но кажется недокопченное.—S. D'Agincourt: hist. de l'art par les monuments. (См. выше.) Очерки in fol., обнимающіе эпохи искусства до временъ Рафаэля. — Schola ital. picturae etc. cura et impensis Gavini Hamilton. 1774. (Великолѣпное изд. in fol. 40 превосходно исполненныхъ эстамповъ съ знаменитѣйшихъ мастеровъ.)—Recueil d'estampes etc. par Crozat. (Великолѣпное изд. in fol. 1729 и 1742. Значительная часть представленныхъ здѣсь картинъ находится теперь въ Англіи). — The british Gallery of Pictures by H. Tresham etc. 1818. (Выборъ произведеній, находящихся въ Англіи, распредѣленныхъ въ хронологическомъ порядкѣ).—The italien school of design etc. by William Young Ottley. 1823. Въ больш. in fol. (Важно въ особенности для изученія Рафаэля).—Landon: Vies et oeuvres de peintres les plus célèbres etc. (Очерки in fol. Приведено въ текстѣ при каждомъ изъ мастеровъ, которыхъ сочиненія вошли въ этотъ сборникъ). — Etruria pittrice (см. выше). (По одной гравюрѣ съ одного изъ главныхъ произведеній каждаго изъ мастеровъ тосканской школы) и пр. — G. Rosini: Storia della pitt. italiana. 1840 и сл. (Четыре тома съ многоч. малыми рисунками и большимъ атласомъ съ очерками). — Charles Blanc: Histoire de Peintres de toutes les écoles. 1855. — Denkmäler der Kunst, etc. Text von Lützow und Lübke. 1858. (Есть болѣе дешевое изданіе для народа).—Gallerie der Kunstgeschichte. (Фотографическіе снимки). 1866.

ИЗДАНІЕ КАРТИНЪ РАЗЛИЧНЫХЪ ГАЛЕРЕЙ.

Musée français. Великолѣпное изд. in fol. (Выборъ изъ произведеній, находившихся въ парижскомъ музеѣ во время имперіи). — Annales du Musée, etc. par C. P. Landon: Sec. éd. Ecoles italiennes. 1829. (Очерки. Второе изд. полезнѣе перваго по болѣе систематическому расположенію). — Pinacoteca del palazzo reale etc. di Milano, pubbl. da Michele Bisi etc. 1812—1833. Очерки in 4. (Распространеніе галереи во время французскаго владычества, когда Миланъ сталъ центральнымъ музеемъ Италіи). — Tableaux, Statues etc. de la Galerie de Florence et du Palais Pitti, dess. par Wicar, etc. 1789—1792. (Роскошное изд. въ больш. in fol.). — L'Imp. e Reale Galleria Pitti, etc. pubbl. da Luigi Bardi, съ 1836 г. мал. in fol. — Reale Galleria di Firenze etc. 1817. (Очерки по картинамъ, находящимся въ галереѣ Уффицій). — La Pinacoteca della pontificia Accad. etc. in Bologna, pubbl. di Francesco Rosaspina. 1833. (Гравюры на мѣди въ мал. in fol.). — Real Museo Borbonico, 1824 etc. (Неаполитанская галерея, но преимущественно произведенія античнаго искусства. Очерки in 4). — Pinacoteca della etc. Accad. Veneta etc. da F. Zanotto, съ 1831 г. — Fiore della ducale Galleria Parmense. 1824. (Очерки in fol. Неоконченное изд.).— La Reale Galleria di Torino, illustr. da Roberto d'Azeglio etc. съ 1836 г. больш. in fol. — Gemäldegall. des k. Museums in Berlin etc. 1841 и сл. — Galerie de l'Ermitage etc. par Labensky, съ 1805. — Kaiserl. königl. Bilder-Gallerie im Belvedere zu Wien. 1821—28. (Гравированы по рисункамъ Berger различными художниками. Небольшіе эстампы).—The National Gallery of pictures etc. съ 1833 г. (Эстампы въ больш. 4.) — Valpy, nation. gall. of painting etc. (легкіе эскизы) и пр.—Engravings of etc. Stafford's Collection etc. by W. Y. Ottley, 1818. in fol. (Небольшіе эстампы) и пр.—Sammlung alt-nieder-und oberdeutscher Gemälde der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Joh. Bertram, lith. v. Strixner. (38 тетрадей) въ больш. in fol. (въ каждой тетради по три листа). — Königl. Bayerische Gemäldesamml. zu München und Schleissheim, herausg. v. Piloty, Selb и Comp. (Литогр. въ больш. fol.). — Auswahl der vorzügl. Gemälde der Pinakothek in München, (продолженіе предъидущаго произведенія).—Leuchtenbergische Gallerie, (прежде въ Мюнхенѣ. Выборъ отличныхъ картинъ, одинаковаго съ предъидущимъ распредѣленія). — Sammlung von Lithographien nach den vorzügl. Gem. der k. Gallerie zu Dresden, herausg. v. I. Wunder. — Die vorzügl. Gemälde der königl. Gall. zu Dresden in lith. Nachbild. herausg. v. Hanfstängel und Lage.—Musée royal de la Haye, lith. etc. Amsterdam. На голландскомъ языкѣ: Het Koningl. Museum etc. (20 тетрадей по 3 листа, in fol.). — Другія изданія гравюръ, относящіяся въ особенности къ трудамъ отдѣльныхъ художниковъ, приведены въ соотвѣтствующихъ мѣстахъ текста. Невозможно было указать отдѣльныя гравюры съ поименованныхъ въ текстѣ картинъ, чѣмъ чрезмѣрно увеличился бы объемъ этой книги. Для нѣкоторыхъ картинъ сдѣлано исключеніе. Пробѣлъ этотъ отчасти пополняется каталогами гравюръ, въ числѣ которыхъ лучшіе слѣдующіе: Hans Rudolph Füssli, kritisches Verzeichn. der besten etc. Kupferstiche. Zürich. T. I—III (заключающіе произведенія италіанцевъ) 1798—1802. — Catalo-

gue raisonné du Cabinet d'Estampes de feu Mr. Winkler, par Mich. Huber. 4 T. 1802.

Относительно всего остальнаго мы отсылаемъ читателя къ „Rudolph Weigels Kunstcatalog“, съ 1833 г. выходящій отдѣльными тетрадями въ Лейпцигѣ, въ немъ онъ найдетъ обильныя свѣденія по всѣмъ отраслямъ библіографіи искусства.

КРАТКІЙ ОБЗОРЪ ВАЖНѢЙШИХЪ ШКОЛЪ *).

Византійская школа, 36—69, Сравни также 84—85, 88—92.

Аѳонская школа, 67—69.

Болоньская школа, XIV стол. 231—233. Время Франчіи, 311—313. Ученики Франчіи, 364—431. Маньеристы, 490—491. Время Каравчіевъ, 562—674.

Феррарская школа, XV стол. 279—281. Время Гарофало, 432—434.

Флорентинская школа, съ Тосканою, но исключая Сіэны, XIII стол. 180—187—188. Джіотто и его школа, 194—219.—XV стол. 226—231, 252—273. Леонардо, Микельанджело и современники, 320—364. Маньеристы, 486—487. Эклектики, 661—678.

Ломбардская школа, XIII стол. 179—180.—XIV стол. 231—242.—XV стол. 274 — 285. Корреджіо и его школа, 440—449. Камин, 674. (Веронцы, 240, 273, 297, 438—439, 477).

Миланская школа, (ср. Ломбардскую школу), XV стол. 282—283. Леонардо. 320 — 328. Школа Леонарда, 333 — 340. Школа Прокаччиніевъ, 268—269.

Неаполитанская школа, съ нижнею Италіею и Сицилією, XI и XII стол. 57—58. — XIII и начало XIV стол. 178 — 191.—XIV стол. и до 1450 г. 247—248. 1450 по 1500 г. 315—317. Время А. ди Салерно и Полидоро, 427 — 429. Маньеристы, 422. Натуралисты XVII стол. 681—685.

Падуанская школа, (ср. Ломб. школу), XV стол. 274—280.

Римская школа, Рафаэль и его школа, 365—435. Ученики Микельанджело, 350. Маньеристы, 488—490. Время Сакки, Маратта, Піетро ди Кортона и пр. 669, 670, 678, 685, 686, 687.

Сіэнская школа, XIII, стол. 181, 188—191. — XIV и XV стол. 220 — 226. Съ конца XV стол. 314 — 315. Время Содомы, 436 — 438. Маньеристы, 488.

Умбрійская школа. XIV стол. до 1450 г. 244—247. XV стол. и начало XVI стол. 298 — 310. Рафаэль, 365 и сл. Маньеристы, 486.

Венеціянская школа, X и XI стол. 53 — 57. — XII и XIII стол. 176—178.—XIV стол. и до 1450 г. 241—245.—XV стол. 285—297. Со временъ Джіорджіоне и Тиціана до Бассано, 450 — 477. Живописцы XVII стол. 686—687.

Позднѣйшая итальянская школа, Жанристы, 762—764. Пейзажисты и пр. 770—771, 788—789, 792 — 793. Классическій пе-

*) Подъ словомъ „школы“ мы разумѣемъ здѣсь конечно только продолженіе художественной дѣятельности въ какой либо мѣстности или странѣ, безъ строгаго отношенія къ школьной передачѣ извѣстнаго стиля.

ріодъ, Баттони, 796 и сл. Послѣдователи Давида, 847.

Швабская и верхнеприрейнская школы, Готич. стиль, 120—128. Начало XV стол. 164. — XV стол. 541—555 (совключеніемъ М. Шонгауера и Аугсбургской школы). XVI стол. 604 — 624 (Шаффнеръ, Бальдунгъ, Гольбейнъ, Мануэль).

Баварскіе и Австрійскіе живописцы, XV стол. 558.

Пражская школа, XIV и XV стол. 139—143.

Нюрнбергская (франконская) школа, Готич. стиль, 134. Около 1400 г. 143—145.—XV стол. 555—558. А. Дюреръ и ученики, 565—595.

Саксонская школа, XVI стол. Кранахъ и пр. 595—604.

Кёльнская и другія нижнеприрейнскія школы, романъ. стиль. 96—100, готич. стиль, 122—126. 130 и сл. 133 — 134, 136. Вильгельмъ и Стефанъ, ученики и современники ихъ, 145—162. Фландрское вліяніе. XV стол. 532—535. XVI стол. 624—630, 646—647.

Вестфальская школа, Готич. стиль, 135. Кёльнское вліяніе, 161—162. Фландрское вліяніе, XV стол. 538—540. — XV стол. 630—631.

Нѣмецкія школы подъ италіянск. вліяніемъ, въ XVI стол. 646—648; въ XVII стол. 713—715. Подъ нидерланд. вл. 766, 773. Классическій періодъ, 794—797. Романт. періодъ и новѣйшее время. 798—818, 838—843 (Школы Мюнхенская, Дюссельдорфская, Берлинская, и пр.).

Нидерландскія школы, 92, 95, 102, 107. (X до XIII стол.). Готич. стиль: 119—121. Исходъ XIV стол. 166—169.

Фламандцы, XV стол. 495—527 и 528. Времена Лимакерна и де Крейера, 704.

Голландцы, XV стол. 528. Живописцы XVI стол. 632—634, 639—640. Живописцы XVII стол. Рембрандтъ и его школа, 704 — 713. Жанристы, 749—761. Пейзажисты, 776—788. Живописцы животныхъ и домашняго затишья, 393.

Брабантцы, XVI стол. 635 — 639 и сл. Нидерландцы подъ итал. вліяніемъ, 643—646. Школа Рубенса, 688 — 703. Жанристы, 772 — 780. Пейзажисты, 767—770.

Нидерландцы, XVII стол. съ италіянскимъ направленіемъ, 713—714, съ французскимъ напр. 715—723.

Классическій періодъ, 798 и сл. Бельгійцы новѣйшаго времени, 829—832. Голландцы новѣйш. вр. 846.

Французская школа, 77, 79, 80, 82, 83, 102, 107 — 109, 110 — 112. (XI стол. до начала XIII-го). Готич. стиль, 115—118. Конецъ XIV стол. 166—169.—XV стол. 529—531.—XVI стол. 648—650. Ученики Караваджіо, 680.—XVII и XVIII стол. 734 — 739, 763—765, 772—776, 788. Классическій періодъ. 819 — 823. Романт. періодъ и новѣйшее время, 823—829. 844—846.

Англійская школа, Англосаксы, 74—75, 79, 94, 92. — XI до XIII стол. 93, 95, 102, 107. Готич. стиль. 118—119. XVI стол. 650.—XVII и XVIII стол. 739—743, 765—766, 788. Новѣйшее время, 832—836.

Испанскія школы XV стол. 559—561.—XVI стол. 650—655. — XVII стол. 716—734, 762. 789. Вліяніе Менгса 795 — 797. Новѣйшее время 817—848.

Португальская школа XV стол. 561—562.—XVI стол. 655.

МѢСТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ.

(Сомнительныя наименованія нѣкоторыхъ, болѣе важныхъ картинъ, обозначены вопросительнымъ знакомъ; неправдоподобныя названія поставлены въ скобкахъ. — Буква *в* означаетъ верхнюю часть страницы; *н* нижнюю, *с* середину *пр* = примѣчаніе; *Мин.* = миніатюры, *Моз.* = мозаики. — Въ названія церквей включены также примыкающія къ церквамъ строенія и монастырскія зданія.)

ИТАЛІЯ.

Альцано (близъ Бергамо) *Церковь.* (Лоренцо Лотто?) 457. н.

Амальфи. *Соборъ.* Мѣдныя врата XI ст. 63. в.—(Цингаро?) 316. пр. 1. 2.—(Донзелли?) 316. пр. 2.

Аквилея. *Соборъ.* Мозаики IX ст. 53 с.

Ареццо. *Соборъ.* Берна изъ Сіэны 225. в.—Піэтро Бенвенути 847. в.

С. Франческо. Піэро делла Франческа 271. с.

Арона. (на Лаго маджіоре). *Церковь.* Гауд. Винчи 337. в.

Ассизи. *Соборъ.* Лонгоб. стѣнныя изобр. 35. пр.—Ник. Алунно 301. н.

С. Андрея. Инджень'о 307. н.

С. Катерина (или *С. Антоніо*, или *С. Джіованни ди віа суперба*). Мартинеллусъ, М. де Гуальдо и П. Ант. ди Фулиньіо 299. н.

Братство С. Франческо. П. Антон'о ди Фулиньіо (?) 300. пр.

С. Даміано. Эвз. ди С. Джіорджіо 308. н.

С. Франческо. Джіунта Пизано 182. в. Чимабуэ 185. с. 186. в. Школа Чимабуэ 187 в.—Джіотто 196 с. 201. н.—Джіоттино 207. в. Джіов. да. Милано (?) 208. в.—Снанья 308. в

Мадонна дельи Анджели (близъ Ассизи). Снанья 308. с

Ла Бастіа (близъ Перуджіи) *С. Анджело.* Ник. Алунно 301. н.

Бергамо. *С. Марія Маджіоре.* Анджелика Кауфманнъ 796. в.

С. Спирито. А. Превитали 294. н.

Болонья. *Ц. Кампо-Санто.* Живопись XIV. ст. 232. с.

С. Чечилія. (близъ С. Джіакомо). Франч. Франчія 312. н.

С. Доменико. Петрусъ Іоганнисъ 233. в.

С. Джіакомо маджіоре. Якобусъ Паули 233. в.—Лоренцо Коста 280. в.—Франч. Франчія 311. н.

Мадонна делла Меццарата. Сим. изъ Болоньи и Якобусъ Паули 233. в.—Лор. и Кристоф. изъ Болоньи 233. в.

С. Микеле ин'Боско. Лод. Караччи 664. в.

С. Петроніо. Лоренцо Коста 280. н. 313. в.

Палаццо Эрколани. Франко Болоньезе 232. с.

Палаццо делла Віола. Амико Аспертини 313. н.

Портико де'Леони. Ник. делл'Аббате 426. с.

Пинакотека академіи

Джіотто 202. н.

Витале 232. н.

Катерина Вигри 232. н.

Джіак. Паули 233. в.

Сим. изъ Болоньи 233. н.

Петръ Ліанорисъ 233. пр. 2.

Марко Зоппо (?) 279. пр. 2.

Франч. Косса 280. н.

Піэтро Перуджино 304. н.

Франч. Франчія 311.

Джіул. и Джіак. Франчія 313. с.

Гуидо Аспертини 313. н.
Лоренцо Коста 313. н.
Джіул. Буджіардини 333. с.
Рафаэль 409. в.
Тим. делла Вите 429. н.
Баньякавалло 430. н.
Инноч. да Имола 431. в.
Пеллегр. Тибальди 431. н.
Пармиджанино 449. н.
Лод. Караччи 663. н.
Агост. Караччи 664. в.
Анниб. Караччи 664. н.
Доминикино 667. н.
Франч. Альбани 668. н.
Гуидо Рени 670. в. 671. н.
Гуэрчино 672. в.
Алесс. Тіарини 673. н.
Джіак. Каведоне 673. н.

Брешія. *С. Алессандро.* В. Чиверкіо младш. 284. в

С. Клементе. Калисто Піацца 469. н. — Моретто 470. в.

С. Марія ди Калькера. Калисто Піацца 469. н.

С. Марія делле Граціе. Моретто 470. с.

С. Назаріо. Моретто 470. с.

У. графа Този. Рафаэль 375. в.

Вапріо (близъ Милана). *Замокъ.* Франч. Мельци 336. с.

Варалло. (Піемонтъ.) *Часовня дель сакро Монте.* Гауд. Феррари 338. н.

С. Марія ди Лорето. Гауд. Феррари 339. в.

Монастырь Миноритовъ. Гауд. Феррари 338. н.

Венеція.

Церковь аль Кармине. Чима да Конельяно 295. в.

С. Катерина. Тиціанъ. 462. в.—Паоло Веронезе 479. в.

С. Франческо делла Винья. Фра Ант. да Негропонте 286. н. — П. М. Пеннакки 293. н. — Франч. ди С. Кроче 294 с. — Бат. Франко 474. в. — Паоло Веронезе 479. в.—Пальма джіов, 686. в.

С. Джіорджіо де'Греци. Нововизант. живопись 66. пр.

С. Джіорджіо де'Скіавони. Витторе Карпаччіо. 297. в.

С. Джіов. Кризостомо. Джіов. Беллини 291. с. Себ. дель Піомбо 454. с.

С. Джіов. Элемозинаріо. Марко Вечелліо 468. н.

С. Джіов. э Паоло. Барт. Виварини 285. в. — Луиджи Виварини 286. пр. — Джіов. Беллини 290. н. — Ровко Маркони 457. в. — Лоренцо Лотто 457. н.—Тиціанъ 462. с. — Тинторетто 476. с.—Леандро Бассано 483. н.

Церковь Іезуитовъ. Тиціанъ 462. н.

Сан'Марко. Моз X ст. и XI ст. 54. в. Моз. XII ст. 177. пр.—Моз. XIII ст. 177. с. и сл.—Моз. XIV ст. 242. в.—Моз. Джіамбоно 243. в.—Надпрестольный образъ X ст. 61. н.—Мѣдныя врата 63. в.—Изваянія 63. н.

С. Марія формоза. Пальма веккіо 456. н.

С. Марія глоріоза де'Фрари. Барт. Виварини 286 в.—Л. Виварини и М. Базаити 286. с. 295. н.—Джіов. Беллини 290 с.—Тиціанъ 461. в.- Берн. Личиніо 473. в.—Пальма джіов. 686. с.

С. Марія делл'Орто. Тинторетто 477. в.

С. Марія делла Салуте. П. М. Пеннакки 293. н.

С. Панталеоне. Джіов. и Ант. да Мурано 243. н.

Церковь дель Реденторе. Джіов. Беллини 291. н.

Сан'Рокко. Джіо. Ант. Порденоне 472. н.

Школа ди Сан'Рокко. Тинторетто 476. н.

С. Сальваторе. Джіов. Беллини 291. в.—Тиціанъ 467. с.

С. Себастіано. Паоло Веронезе 479. с. н.

Сан'Витале. Витторе Карпаччіо 296. н.

С. Тровазо. Тинторетто 477. в.

С. Заккарія. Джіов. и Ант. да Мурано 243. н.—Джіов. Беллини 290. н.—Пальма веккіо 456. н.—Тинторетто 476. в.

Дворецъ дожей. Тиціанъ 463. в.—Марко Вечелліо 468. н.—Бат. Франко 474. с.—Тинторетто 476. н.—Паоло Веронезе 480. н. —Франч. Бассано 483. с.—Пальма джіов. 686. в.

Библіотека ди Сан'Марко. Мемлингъ (?) 524. н.

Палаццо реале. Лука Лейденскій (?) 634. н.

Палаццо Барбариго. Джіорджіоне (?) 453. пр. 2.—Тиціанъ 461. н. 464. в. 466. н. 467. в.

У г-на. Мантосани. Джіакомо Беллини 275. н.

Палаццо Манфрини. (по больш. части разнесенное собр.).

Ник. ди Піэтро 242. н.
Джак. дель Фіоре 243. в
Ф. Скварчіоне 275. с.
Марко Цоппо 279. н.
Антонелло да Мессина 289. с.
Джіов. Беллини 291. в.
П. Ф. Биссоло 293. н
Джир. ди С. Кроче. 294. н.
Винч. Катена 294. н.
Андрея Превитали 294. н.
Чесаре да Сесто 336. н.
Гауд. Винчи (?) 337. пр. 1.
Джіул. Романо 425 в
Джіорджіоне 451. с. 453. в.
Пальма веккіо 456. н.
Ровко Маркони 457. в.

Тиціанъ 459. с. 460. с. 465. н. 466. н.
Джерон. Савольдо. 469. н.
Дж. Б. Морони 471. в.
Романино 471. н.
Джіо Ант. Порденоне 472. н.
Парисъ Бордоне 473. н. 474. в.
Караваджіо 680. с.
К. Сарачено 681. в.
Янъ Стенъ 753. н.
Академія делле белле арти.
Катерина Вигри 232. н.
Н. Семитэколо 242. с.
Лор. Венеціано 242. н.
Микеле Маттео 242. н.
Мик. Джіамбоно 243. в.
Джіов. и Ант изъ Мурано 243. с.
Барт. Виварини 285. н.
Луиджи Виварини 286. в.
Антонелло да Мессина 289. н.
Марко Марціале 295. н.
Марко Базаити 296. в.
Витторе Карпаччіо 296. с.
Джіов. Мансуэти 297. в.
Лацц. Себастіани 297. в.
Барт. Монтанья 297. в.
Леон. да Винчи (собственноручные рисунки) 325. в.
Гарофало 432. н.
Дом. Кампаньола 469. с.
Дж. Б. Морони 471. в.
Джіо. Ант. Порденоне 472. н.
Парисъ Бордоне 473. н. 474. в.
Тинторетто 476. с.
Паоло Веронезе 479. в. 481. в.
Преемники Паоло Вер. 481. н.
Леандро Бассано 483. н.
Герри де Блесъ 642. н.
Джіов. Беллини 290. н. 291. н.
Джент. Беллини 293. в.
П. Ф. Биссоло 293. с.
Мартино да Удине 294. в.
Джир. ди С. Кроче 294. с.
Винч. Катена 294. н.
Чима да Конельіано 295. с.
Джіов. да Удине 434. н.
Джіорджіоне 452. н.
Себ. Флориджеріо 456. в.
Пальма веккіо 456. н.
Ровко Маркони 457. в.
Тиціанъ 459. н. 460. в. н. 461. н. 467. н.
Бонифаціо 468. н.
Андрея Скіавоне 469. в.
Ланфранко 673. с.
Дом. Фети 676. н.
Пальма джіов. 686. в.
Падованино 686. н.
Піэтро Лонги 763. в.
Жакъ Каллó 763. н.

Верчелли. *С. Кристофоро.* Гауд. Феррари. 338. в. 339. в — Берн. Ланини 339. в. н.
С. Паоло. Гауд. Феррари 339. в.
С. Джіуліано. Берн. Ланини 339. н.

Верона. *Соборъ.* Либерале 297. н. — Торбидо 456. в. Тиціанъ. 460. в.
С. Анастасія. Стѣнныя изобр. XIV ст. Либерале 297. н. — Франч. Мороне 297. н. — Джирол. да Либри 298. в.
С. Эвфемія. Стефано да Цевіо 241. в. — Дж. Франч. Каротто 439. н.
С. Фермо. Стефано да Цевіо 241. в. — Пизанелло 273. н. — Либерале. 297. н.
С. Пацаро э Чельсо. Лонгоб. Стѣнныя изобр. 35. пр. Стѣнныя изобр. XIV ст. 241. в.
С. Зенонъ. Стѣнныя изобр. XIV ст. 241. в. — Мантенья 278. н.
Епископскій Дворецъ. Джіакомо Беллини 276. в.
Домъ подъ № 5522. Франч. Мороне 297. н.
Галерея совѣтской палаты. Туронусъ 241. в. — Пизанелло 274. в. — Скварчіоне 275. н. — Джирол. да Либри 298. в. — Дж. Ф. Каротто 439. в. — Тиціанъ 463. в. — Джіольфино, даль Моро, Брусасорчи и пр. 477. н.

Виченца *С. Корона.* Джіованни Беллини 292. с.

Генуа. *С. Стефано.* Джіул. Романо 423. н.
Палаццо Бриньоле. Гуэрчино 672. н. — Ван'Дейкъ 701. н.
Палаццо Дорія. Перино дель Вага 427. в.
Палаццо Марчелло Дураццо (П. реале). Паоло Веронезе 481. н. — Ван'Дейкъ 701. н.
Палаццо Филиппо Дураццо. Ван'Дейкъ 701. н.
Палаццо Паллавичини. Ван'Дейкъ 701. н.

Градара. (близъ Пезаро) *Піеве* (приходская церковь) Джіов. Санти. 310. в.

Гроттаферрата. (близъ Фраскати). *Монастырская церковь.* Доминикино 667. н.

Гуальдо. (близъ Губбіо). *С. Франческо.* Ник. Алунно 301. н.

Губбіо *С. Марія нуова.* Оттав. ди Март. Нелли 247. в.

С. Джакопо. (мж. Сполето и Фулиньіо). *Церковь.* Спанья 308. с.

С. Джиминьяно. (Тоскана) *Соборная или приходская церковь.* Берна изъ Сіэны 225. в. — Баст. Маннарди 268. в. — Ант. Поллаюоло 271. в.
С. Агостино. Беноццо Гоццоли 264. н.
С. Андрея. (близъ С. Джиминьяно). Беноццо Гоццоли 265. в.

Дирута. (мж. Перуджіею и Тоди.) *Церковь Францисканцевъ.*
Ник. Алунно 301. в.

Капуа. *Соборъ.* Мозаики IX ст. 53. н.

Кальи. (южнѣе Урбино). *Церковь Доминиканцевъ.* Джіов. Санти 310. н.

С. Анджело. Тим. делла Вите 429. н.

Капрарола. (мж. Римомъ и Витербо). *Дворецъ Фарнезе.* Т. и Ф. Цуккаро. 489. в.

Кастеллаццо. (близъ Милана). *Монастырь.* М. д'Оджіононе (по Леонардо) 325. в.

Кастіоне. (близъ Крема) *Церковь делл' Инкороната.* А. и М. Піацца 285. в.

Кодоньіо. (къ сѣв. отъ Піаченцы). *Приходская церковь.* Калисто Піацца 470. в.

Комо. *Соборъ.* Берн. Луини 334. с.— Гауд. Феррари 338. с.

Сан'Феделе. Лонгоб. рельефъ 35. в.

Кортона. *Соборъ.* Синьіорелли 272. н.

Крема. *Соборъ.* В. Чиверкіо младш. 284. в.

Кремона. *Во многихъ церквахъ* Картины Джіул. Ант. и Берн. Камни 674. н.

Лоди. *Церковь делл'Инкороната.* А. и М. Піацца 285. в. Калисто Піацца 469. н.

С. Агнеса. А. и М. Піацца 285. в.

Ловере. (близъ Бергамо на Лаго д'Изео). *Художественный институтъ графа Тадини.* Джіакомо Беллини 276. в.

Лукка. *С. Фредіано.* Гуидо Аспертини 313. н.

С. Мартино. Фра-Бартоломмео 358. н

С. Романо. Фра-Бартоломмео 358. н.

Лугано. *Монастырь францисканцевъ. С. М. дельи Анджели.* Берн. Луини 335. в.

Мачерата. *Соборъ.* Алегретто ди Пуціо 245. в.

Миланъ.

С. Амброджіо. Моз. IX ст. 54 пр. — А. Боргоньоне 283. н.

С. Эвфимія. М. д'Оджіоне 335. н.

С. Эвсторджіо. Дан. Креспи 675. н.

С. Джіорджіо аль Палаццо. Берн. Луини 335. в.

С. Лоренцо. Мозаики 33. в.

С. Марія дель Кармине. Берн. Луини 334. н.—Кам. Прокаччини 675. с.

С. Марія делле Граціе. Леонардово изобр. Тайной Вечери 324. в. - Гауд. Феррари. 339. с.

С. Марія делла Пассіоне. Дан. Креспи 675. н.

Монастеро маджіоре. (*С. Мауриціо*). Берн. Луини 334 н.

С. Пацаро гранде. Берн. Ланини 339. н.

С. Піэтро ан'Джессате. Винч. Чиверкіо старш. 282 с —Берн. Буттиноне 282. с.

С. Сеполькро. Брамантино младш. 283. в.

С. Симпличіано. А. Боргоньоне 284. в.

Королевскій дворецъ. А. Аппіани 847. в.

Собраніе Дука ди Мельци. Брамантино младш. 283. в.—Чесаре да Сесто 337. в.— Рафаэль 368. с.

Въ домѣ Сильва. Берн. Луини 334. н

У Дука Скотти. Чес. да Сесто и Бернаццано 336. н.

(*У неизвѣстныхъ владѣльцевъ*). Леон. да Винчи 327. с. 328. с.

Амвросіевская библіотека. Миніатюры IV. или V. ст. 34. в.—Мин. Симона ди Мартино 223. в.—Леон. да Винчи 326. н.— Берн. Луини. 333. н. 334. в.—Чес. да Сесто 336. н.—Іо. Брёйгель 768. в.

Галерея Брера.
Джіотто 202. н.
Джент. да Фабріано 246. н.
Стефано да Феррара 279. н.
Винч. Фоппа старш. 282. в.
Брамантино младш. 283. в.
Карло Кривелли 286. н.
Джент. Беллини 293. в.
Мартино да Удине 294. в.
Чима да Конельяно 295. с.
Витторе Карпаччіо 297. в.
Либерале 297. н.
Джіов. Санти 310. в.
Марко Пальмеццано 311. в.
Леон. да Винчи (Картоны) 324. н.
Чес. да Сесто (по Леон.) 328. пр. 2
Берн. Луини 334. с.
Аурел. Луини 335. н.
М. д'Оджіоне 335. н.
А. Салаино 336. в.
Берн. Ценале 337. н.
Гауд. Феррари 338. с.
Рафаэль 371. н.
Тим. делла Вите 429. н.
Джіорджіоне 453. с.
Джіов. Каріани 469. с.
Паоло Веронезе 479. в. 480. с. 481. в.
Гуэрчино 672. н.
Кам. Прокаччини. 675. с.
Креспи Черано 675. н.
Э. Сальмеджіа 675. н.

Мантуа. *С. Андрея.* Лоренцо Коста 314. с.—Фермо Гуизони 425 н.

Кастелло ди Корте. Мантенья и сыновья 276. н.

Герцогскій дворецъ. Джіул. Романо 424. с.

Палаццо дель Те. Джіул. Романо и ученики 424. н.— Приматиччіо 426. в.

Мателика, (близъ Фабріано). *Церковь Францисканцевъ.* Эвз. ди С. Джіорджіо 308. с.—Марко Пальмеццано 311. в.

Модена. *Палаццо делла коммуне.* Ник. делл'Аббате 426. с.

Монреале. (близъ Палермо). *Соборъ.* Мозаики XII ст. 58. в. 60. пр. 2

Трапеза въ монастырѣ Бенедиктинцевъ. Новелли Морреалезе 685. в.

Монте Кассино. *Архивъ.* Лонгоб. Мин. 35. пр.

Монтефалько. (близъ Фулиньо). *С. Фортунато* и *С. Франческо* Беноццо Гоццоли 264. в.

Монтефіоре. (Церковная область) *Больничная молельня.* Джіов. Санти 310. с.

Монте Уливето. См. Уливето.

Ла Мотта (мж. Тревизо и Удине). *Ул-на. М. Скарпа.* Рафаэль 415. с.

Мурано. *С. Пьетро Мартиро.* Марко Базаити 296. в.

Неаполь.

Катакомбы. Стѣнныя изобр. 15. в.

Соборъ. Томмазо дельи Стефани. 191. с.— Доминикино 668. в.—Ланфранко 673. в.

С. Анджело а Нило. Колантоніо дель Фіоре 248. н.

С. Антоніо дель Борго. Колантоніо дель Фіоре 248. н.

Часовня Кастелло нуово. Іо. ван' Эйкъ (?) 315. н. 507. с.

С. Кіара. Франч. ди М. Симоне 248. в.

С. Доменико маджіоре. Стефаноне 248. в.

а'Джеролимини. Лука Джіордано. 686. в.

С. Джіованни а Карбонара. Леон. де Биссуччіо 241. с.

Церковь делл'Инкороната. Джіотто (?) 198 в. 204. в.

С. Лоренцо маджіоре. Маэстро Симоне 248. в.—Цингаро 316. с.

С. Марія дель парто. (Іоаннъ ван' Эйкъ?) 507. с.

С. Марія ла нуова. Піэтро Донзелли 317. в.

Чертоза ди С. Мартино. Гуидо Рени 670. н.—Рибера 681. с.—М. Станціони 682. с. — Дом. Финолыа 682. н. — Лука Джіордано 686. в.

Монастырь Монте Оливето. Сильв. де'Буони 317. н.— Симоне Папа джіов. 491. н.

С. Реститута. Мозаики, прибл. 1300 г. 191. с.—Сильвестро де'Буони 317. н.

С. Северино. Цингаро 316. н. — Ант. д'Амато 317. н.

Королевскій дворецъ. Рафаэль 374. в.

Кор. галерея Дельи Студіи (Музео Борбонико).

Поздневизант. изобр. 179. пр. 1.
Маттео да Сіэна 226. н.
(Колантоніо дель Фіоре?) 248. н.
Мантенья 278. н.
Фил. Маццуола 284. н.
Барт. Виварини 285. н.
Джіов. Беллини 202. в.
Джирол. ди С. Кроче 294. в.
Пинтуриккіо 306. н.
Цингаро 316. в.
П. и И. Донзелли 316. в.
Сим. Папа старш. 317. в.
Сильв. де'Буони 317. н.
Чес. да Сесто 337. в.
М. Венусти (по Мик. Андж.) 347. с.
Микельанджело 349. н.
Фра Бартоломмео 359. в.
Рафаэль 404. н.
Рафаэль (копіи). 402. н. 403 н. 404. н. (Андрея дель Сарто).
Джіов. Фра Пенни. 427. с.
А. Саббатини 428. в.
Ф. и Ф. Сантафеде и Лама 428. с.
Полид. да Караваджіо 429. в.
Гарофало 432. н.
Содома 437. н.
Корреджіо 444. с. н.
Корреджіо (копіи) 443. с.
Пармиджіанино 449. н.
Себ. дель Піомбо 455. н.
Лоренцо Лотто 305. н.
Тиціанъ (копіи) 461. в.
Тиціанъ 461. н. 463. н.
Андрея Скіавоне 469. в.
Джак. Бассано 482. с.
Леонардо Бассано 483. н.
Губ. ван'Эйкъ 503. н.
В. Вольгемутъ (?) 557. н.
Г. Гольбейнъ младш. (?) 616. пр. 1.
Псевдосхорель (?) 626. н.
Кельнская школа XVI стол. (?) 626 н.
Вестфальск. школа XVI ст. 631. с.
Анниб. Караччи 665. в. н.
Доменикино 668. в.
Барт. Скедоне 674. в.
Сассоферрато 674. н.
Рибера 682. в.
А. Ваккаро. 682. н.
Сальв. Роза 683. в.
Микко Спадаро 685. в.
Клодъ Лорренъ 775. н.

Библіотека Музея Борбонико. Мин. Кловіо. 425. н.

Собраніе принца Салернскаго (въ Студіяхъ). Рафаэль (копіи) 402. н.—Сальв. Роза 683. в

Почера. (близъ Фулиньіо). *Главная церковь* Ник. Алунно. 301. н.

Повара. *Соборъ.* Гауд. Феррари 338. в.

Орвіето. *Соборъ.* Уголино 221. пр. 1.— Фіезоле 231. с.—Джент. да Фабріано 246. в.—Беноццо Гоццоли 264. в.— Л. Синьіорелли 271. н.

У графа Гуальтіери. Индженьіо 307. н.

Падуа. *С. Антоніо (Церковь и монаст.)* Джіотто (?) 203. пр.—Джіов. и Ант. Падовано 235. с.—Альдигіеро да Цевіо 235. н.— д'Аванцо 236. н.

Крещальня. Джіов. и Ант. Падовано 234. н.

Церковь эремитовъ. Дж. Миретти (?) 240. н. — Мантенья, и товарищи его по школѣ 277. в.

С. Франческо. Джирол. ди С. Кроче 294. с.

Часовня С. Джіорджіо. Альдигіеро и д'Аванцо 237. в. и сл.

С. Джіустина. Романино 471. н.

Мадонна делл'Арена. Джіотто 198. и сл.

Скуола дель Санто. Тиціанъ и ученики 467. с.

Сала делла раджіоне. Дж ов. Миретто 240. в

Палаццоло. (мж. Бергамо и Брешія). *Главная церковь* Чиверкіо младш. 284. в.

Палермо. *Рожерова часовня.* Мозаики XII ст. 58. н.

С. М. дель Амиральіо. Моз. XII ст. 58. н.

Охотничья комната короля Рожера. Моз. XII ст. 58. н.

Парма. *Соборъ.* Корреджіо. 443 н.

Крещальня. Живопись 1230 г. 179. в.

С. Джіованни. Корреджіо 443 в.—Пармиджіанино 449. н.

Монаст. С. Паоло. Корреджіо 442. н.

Церковь делла Стекката. Пармиджіанино 449. н.

Галерея Корреджіо 442. н. 444. н. 445. в.

Павія. *Чертоза.* (при дорогѣ въ Миланъ). Брамантино младш. 283. в.— А. Боргоньіоне 283. н.—Андрея Соларіо 339. н.

Перуджія. *С. Агостино.* Таддео ди Бартоло 225. н.—Фіоренцо ди Лоренцо 301. в.—Піэтро Перуджино 305. с. — Эвзебіо ди С. Джіорджіо. 308. н.

С. Анджело. Живопись XIII ст. 190. пр.

Братство С. Бернардино. Бенед. Бонфильи 300. н.

Соборъ. Л. Синьіорелли 273. в.—Бароччіо. 490. в.

С. Доменико. Фіезоле 229. н.—Фра Барт. да Перуджіа 300. в.—Бен. Бонфильи 300. с.

С. Франческо де Конвентуали. Пизанелло (?) 274 в.—Бен. Бонфильи 300. с.—Фіоренцо ди Лоренцо 300. н.—Піэтро Перуджино 305. в.—Рафаэль 378. н.

С. Франческо дель Монте. Піэтро Перуджино 304. н.

С. Марія нуова. Ник. Алунно 301. с.—Піэтро Перуджино 302. н.

С. Піэтро де'Казинензи (или маджіоре) Бенед. Бонфильи 300. н.—Перуджино 300. н.—Адоне Дони 309. в.—Аліензе 477. с.—Сассоферрато 674. в.

Сан'Северо. (монастырь) Рафаэль 375. в.—Перуджино 375. с.

С. Томмазо. Джіанникола 308. н.

У графини Анны Альфани. Рафаэль 369. н.

Каза Бальдески. 371 с.

Каза Коннестабиле. Рафаэль 369. н

Колледжіо дель Камбіо. Піэтро Перуджино 304. в.

Совѣтская палата. Бенед. Бонфильи 300. н.—Фіоренцо ди Лоренцо 301. в.

Академія. Таддео ди Бартоло 285. н. Бенед. Бенфильи 300. с. — Пинтуриккіо 306. н.—Джіанникола 308. н.

Пезаро. С. Франческо. Джіов Беллини 292. в.

Піаченна. *Соборъ.* Гуэрчино 672. н.

Пиза. *Соборъ.* Миніат. XII ст. 180. пр. -Мозаики Чимабуэ 185. в. -Моз. Гаддо Гадди. 188. в.

С. Франческо. Никкола ди Піэтро Джерини 219. в.

С. Піэтро ин Градо (при дорогѣ въ Ливорно). Живопись XIII ст. 180. н.

С. Раніери. Джіунта Пизано 181. в.

Кампо санто. Джіунта Пизано 182. в. — Буффальмако 212. н. — Оба Орканья 213 в. и сл. Піэтро Лауреати 215. н.—Симоне ди Мартино (?) 216. н. 221. с.—Антон. Венеціано 216. н.—Спинелло Аретино 217. в.—Франч. да Вольтерра 217. н. Піэтро ди Пуччіо 218. в.—Беноццо Гоццоли 267. н.—Содома. 437. н.

Пистойя. *Соборъ.* Лор. ди Креди 333. в.

Прато. (Тоскана). *Соборъ.* Анджіоло Гадди 206. н.—Филиппо Липпи 256. н. 257. в.

Францисканскій монастырь. Никкола ди Піэтро Джерини 219. в.

Жилище канилера. Филиппо Липпи 257. н.

Ковотъ близъ С. Маргариты. Филиппино Липпи 262. н.

Равенна. *Соборъ.* Гуидо Рени 671. в.

С. Апполлинаре ин Классе. Мозаики VII ст. 47 в.

С. Апполлинаре нуово. Мозаики V ст. 20. н.

Монастырь Камальдулійцевъ. Лука Лонги 491. в.

Часовня архіерейскаго дворца. Мозаики VI. ст. 30. н.

С. Джіованни Эванджелиста. (Джіотто?) 202. пр.

С. Марія ин'Космединъ. Мозаики VI ст. 27. в.

С. Микеле ин'Аффричиско. Мозаики VI ст. 27. н.

С. Пацаро э Чельзо. Мозаики V ст. 22. н.

С. Витале. Мозаики VI ст. 27. н.

Римини *С. Франческо.* Піэтро ди Франческа. 271. с.

Римъ.

С. Піэтро ин'Ватикано. Джіотто и Каваллини 197. н. 207. н.

(*Крипта*). Симоне ди Мартино 222. пр.—(*Архивъ*). Миніат. Джіотто 203. в.—(*Ризница*). Шитье XII ст. 62. в. — Джіотто 203. в.—Медоццо да Форли 281. н.—Джіул. Романо 425. в.

Ватиканъ. Сикстовская часовня. Сандро Боттичелли 259. н. — Козимо Росселли 263. с.—Дом. Гирландайо 266. н.—Л. Синьіорелли 271. н. — Піэтро Перуджино 302. н.—Пинтуриккіо 306. в. — Микельанджело 341. н. 345. с. и сл.

Ватиканъ. Павловская часовня. Микельанджело 347. н.

Ватиканъ. Часовня Николая V. Фіезоле 231. н.

Ватиканъ. Сала реджія. Дж. Вазари 487. в.

Ватиканъ. Аппартаменто Борджіа. Пинтуриккіо 306. в. — Перино дель Вага 427. в.

Ватиканъ. Станцы Рафаэль и ученики его 381 - 392.

Ватиканъ. Лоджіи. Рафаэль и ученики его 392—394. - Джіов. да Удине 434 с.

Ватиканъ. Покои примыкающіе къ картинной галереѣ. Рафаэлевы обои 394—397.

Ватиканъ. Купальня кардинала Бибіэна. Рафаэль и ученики его 417. н.

Ватиканъ. Христіанскій музей. Саркофагъ 10. н. — Мозаики III ст. (?) 11. пр. 1.—Древнія изображенія 61. пр.—Эмм. Тцанфурнари 61. пр. — Донъ Бизаманусъ 179. пр.

Ватиканъ. Библіотека.
Миніатюры VII ст. 33. н.
Мин. IV или V ст. 34. в.
Мин. IX ст. 34. н.
Мин. XIV ст. 40. пр.
Визант. мин. 59. н.
Болгарск. мин. 64. пр.
Франц. мин. XIII ст. 118. пр.
Англійск. мин. приблизит. 1300 г. 119. пр.
Итал. мин. XI ст. 172. н.
Итал. мин. XIII ст. 176. с.
Мин. Сандра Боттичелли (?) 259. н. 260. в.
Мин. Герардо (?) 268 н.
Флорент. Мин. 269. в.
Мин. Джіу. Кловіо 425. н.
(*Камера де'Папири.* А. Р. Менгсъ 795. н.)

Ватиканъ. Картинная галерея.
Фіезоле 229. н.
Беноццо Гоццоли (?) 264. н.
Мантенья 278. н.
Мелоццо да Форли 281. н.
Піэтро Перуджино 303. н. 368. с.
Рафаэль 368. в. с. 370. н. 378. н. 406. в. 411. в. 412. н.
(Корреджіо?) 447. пр.
Тиціанъ 461. с.
Бароччіо. 490. в.
Доминикино 666. н.
А. Сакки 669. с.
Гуидо Рени 670 в.
Гуэрчино 672. н.
Караваджіо 680. в.
М. Валантенъ 680. н.
Ник. Пуссенъ 736. н.

С. Агнеса (за городомъ). Мозаики VII ст. 45 с.

С. Агостино. Рафаэль 399. н.

С. Андрея делла Валле. Доминикино 666. н. 667. в. – Ланфранко 673. с.

С. Калисто. Франкскія мин. 80 н.

С. Катерина да Сіэна. Тим. делла Вите 430. в.

С. Чечилія. Мозаики IX ст. 52. в. — Пинтуриккіо (?) 306. с.

С. Клементе. Моз XII ст. 171. в. Джіовенале да Орвіето 303. пр. 1. Мазаччіо 253. в.

С. С. Космаэ Даміано. Мозаики VI ст. 25. в.

С. Костанца. Мозаики IV ст. 17. н.— Моз. XIII ст. 176. в.

С. Кроче ин'Джерузалемме. Пинтуриккіо 306. в.

С. Евсевія. А. Р. Менгсъ 795. н.

С. Франческа Романа. Моз. IX ст. (?) 53. в.

С. Джіорджіо ин'Велабро. Фресковое изобр. 46. н.

С. Грегоріо ин'Монте Челіо (вмѣстѣ съ придѣлами). Доминикино 667. в. — Гуидо Рени 670. н.

Латеранъ. Церковь. Моз. Якова Торити 187. с. — Карт. Джіотто 204. в — Берна да Сіэна 225. в. — Ник. Алунно 301. н. — М. Венусти (по Микельанджело) 348. н.

Латеранъ. Часовня Святая Святыхъ. Моз. IX. ст 50. в.– Стѣнныя изоб. IX ст. 53. пр.

Латеранъ. Крещальня. Моз. V. ст. 23. в.— Моз. VII ст. 46. в.

С. Лоренцо за городомъ. Моз. VI ст. 33. в.—Стѣнныя изобр XIII ст. 175. с.— Моз. XIII ст. 175.

С. Лоренцо ин'Панисперне. Паскуале Кати 488. н.

С. Луиджи де'Франчези. Пеллегр. Тибальди 432. в.—Франч. Бассано 483. с.— Сиччіоланте да Сермонета 488. н.—Доминикино 667. в.- Караваджіо 679. н.

С. Марко. Моз. IX ст. 52. н. — Карло Кривелли 286. н.

С. Марія дельи Анджели. Джирол. Муціано 472. в.—Доминикино 667. н.— П. Сюблейра 739. в. — Помпео Баттони 796. в.

С. Марія делл'Анима. Джіул. Романо 424. в.—Мих. Коксси 641. в — К. Сарачено 681. в.

С. Марія Арачели. Пинтуриккіо 306. в.

С. Марія ин'Космединъ. Моз. VIII ст. 49. н.

С. Марія маджіоре. Моз. V ст. 21. н.— Моз. Якова Торити 187. с.—Моз. Космата Іоанна 188. в.—Моз. Фил. Русутти 188. в.

С. Марія сопра Минеера. Моз. Космата Іоанна 188. в. — Филиппино Липпи 261. н.– Раф. дель Гарбо 365. в.

С. Марія делла Навичелла. Моз. IX ст. 52. н.

С. Марія делла Паче. Рафаэль 399. в.—Тимотео делла Вите 399. н.—Баньяка

валло 430. с. — Б. Перуцци 438. н. — Сиччіоланте да Сермонета 488. н.

С. Марія дель Пополо. Пинтуриккіо 306. с. — Рафаэль 367. пр. 1. 400. с. — Себ. дель Піомбо 455. н.

С. Марія ин'Трастевере. Моз. XII ст. 473. в. и сл. — Моз. Каваллини 208. в. — Агостино Чіампелли 489. н.

С. Марія делла Валличелла. Рубенсъ 690. пр.

С. Мартино д'Монти. Гасп. Пуссенъ 774. в.

С. С. Перео эд'Акиллео. Моз. IX ст. 50. н.

С. Онофріо. Пинтуриккіо 306. с. — Леон. да Винчи 330. в. — Б. Перуцци 438. н.

С. Паоло за городомъ. Моз. V ст. 23. в. 24. с. — Стѣнныя изобр. XII ст. 174. н. — Моз. XIV ст. 207. пр. — Мѣдныя врата XI ст. 62. с.

С. Піэтро ин'Монторіо. Дан. да Вольтерра 350. н. — Себ. дель Піомбо 455. н.

С. Піэтро ин'Винколи. Моз. VII ст. 46. н.

С. Прасседе. Мозаики IX ст. 51. в. — Дж. Романо 425. в.

С. Пуденціана. Моз. IV ст. (?) 32. с. Агостино Чіампелли 489. н. — Помаранчіо 490. н.

С. С. Кваттро Коронати. Стѣнныя изобр. XIII ст. 175. н.

С. Сабина. Рельефы на дверяхъ 174. н. — Сассоферрато 674. н.

С. Стефано ротондо. Моз. VII ст. 46. н.

С. Сильвестро а монте Кавалло. Арпино 489. н.

С. Спирито. Марч. Венусти 350. в.

С. Теодоро Моз. VII ст. 32 н.

Санта Тринита де'Монти. Дан. да Вольтерра 350. н.

С. Урбано (делла Каффарелла). Стѣнныя изобр. 1011 года 172. н.

С. Винченцо алле тре фонтане (за воротами С. Павла). Копіи съ Рафаэля 398. н.

Катакомбы С. Понціано. Стѣнныя изобр. 14. н.

Катакомбы С. Калликста. Стѣнныя изобр. 13. н. 14. н.

Академія С. Луки. Рафаэль 412. н.

Вилла Альбани (за воротами Салара). Піэтро Перуджино 303. н. А. Р. Менгсъ 795. н.

Палаццо Барберини. Мин. XI ст. 172. н. (недоступны какъ и остальныя части библіотеки). Рафаэль 413. н. Тиціанъ (?) 466. с. А. Дюреръ 571. в. Ланфранко 673. с. — Піэтро да Кортона 678. с.

Каза Бартольди (Палаццо де'Пуккери, у Тринита де'монти). Овербекъ, Корнеліусъ, Фейтъ, Шадовъ 800. н.

Палаццо Боргезе.
Леон. да Винчи 323. в.
Леон. да Винчи (копія) 331. н.
А. дель Сарто 363. в.
Дом. Пулиго. 363. н.
Рафаэль 378. с. 415. н.
Школа Рафаэля 417. н.
Джіул. Романо 425. с.
Инноч. да Имола 431. с.
Гарофало 432. н.
Доссо Досси 433. с.
Джіамб. Досси 433. н.
Содома. 437. н.
Корреджіо 448. в.
Джіодржіоне 451. н.
Себ. дель Піомбо 455. н.
Пальма веккіо 457. в.
Тиціанъ 464. в. 465. н.
Сассоферрато по Тиціану 465. н.
Джіов. Антоніо (или Берн.) да Порденоне 472. н.
Фед. Цуккаро 489. с.
Бароччіо 490. с.
А. Дюреръ 585. пр. 2.
Анниб. Караччи 665. в.
Доминикино 667. н.
Франч. Альбани. 668. н.
Д. Ф. Гримальди 673. н.
Караваджіо 680. в.
М. Валантенъ 681. в.
Куртуа Бургиньіонъ 685. н.
Ван'Дейкъ 700. в.

Галерея Капитолія (Пал. де'Консерватори). Лод. Маццоллини 281. в. — Берн. де Конти 282. н. — Корреджіо (?) 444. н. — Гуидо Рени 671. в. — Гуэрчино 672. с. — Караваджіо 680. с. — Рубенсъ 690. пр.

(*Часовня при этомъ дворцѣ*). Пинтуриккіо или Пинджеліо (Фіоренцо ?). 306. н.

Палаццо Колонна.
Джак. д'Аванцо 233. пр. 1.
Марч. Венусти 350. в.
Дом. Пулиго 363. н.
Джіул. Романо 425. н.
Баньякавалло 430. н.
Пальма веккіо 457. в.
Тиціанъ 459. н. 466. н.
Анниб. Караччи 666. в.
Франч. Альбани 668. н.
Ланфранко 673. в.
Сальваторъ Роза 683. н.
Орбетто 686. н.
Ван'Дейкъ 702. н.
Ник. Пуссенъ. 736. с.
Гасп. Пуссенъ. 774. в.

Палаццо Корсини.
Фіезоле 230. н.
Микельанджело (копія) 348. н.
Фра Бартоломмео (?) 377. пр.

Полидоро да Караваджіо 428. н.
Тиціанъ 466. н.
Бароччіо 490. в.
Лод. Караччи 664. в.
Рибера 682. в.
Сальв. Роза 683. н.
Рубенсъ 690. пр.
Мурильіо 729. в.
Гасп. Пуссенъ 774. в.
Палаццо Дорія.
Лод. Маццолини 281. в.
Микельанджело (копіи) 349. в.
Рафаэль 415. н. (Копіи) 414. н.
Гарофало 432. н.
Себ. дель Піомбо 456. в.
Тиціанъ 461. н.
Лод. Караччи 664. в.
Анниб. Караччи 666. в.
Доминикино 668. с.
Караваджіо 680. в.
Г. ван'Экгаутъ 712. в.
Веласкесъ 723. с.
Ник. Пуссенъ 773. в.
Гаспаро Пуссенъ 774. в.
Клодъ Лорренъ 775. н.
Іо. Ботъ 777. в.

Палаццо Фарнезе. Анниб. Караччи 665. в.

Ла Фарнезина. Рафаэль 416. с. 417. в.—Джіул. Романо 417. в. 423. с.—Содома 436. н.—Б. Перуцци 438. н. 439. в.

Галерея покойнаго кардинала Феша. (послѣ его смерти отчасти разрозненная, отчасти выкупленная наслѣдниками). Фіезоле 230. н.—Рафаэль 368. н.—Перино дель Вага 427. в.

У г-на. Кестнера. Содома 437. н.

Вилла Ланте. (на Яникулѣ). Джіул. Романо. 423. с.

Вилла Лудовизи. Доминикино 668. с.—Гуэрчино 672. н.

Вилла Мадама. Джіул. Романо 423. н.—Джіов. да Удине 434. н.

Охотничій замокъ ла Мальяна. (за воротами Портезе). Рафаэль 398. н. (увезены съ 1853 года).

Палаццо Массими. Дан. да Вольтерра 350. н.

Вилла Массими. Кохъ. Фейтъ. Овербекъ. Шнорръ и Фюрихъ 800. н.

Папскій дворецъ на Квириналѣ. Мелоццо да Форли 281. н.—Фра Бартоломмео 359. н. Гуидо Рени 671. н.

Палаццо Роспильіози. Гуидо Рени 670. н.—671. н.—Рубенсъ 690. пр.

Палаццо Шіарра. Леон. да Винчи (Луини?) 330. с.—Рафаэль 414. н.—Тиціанъ 459. н. 466. с.—Март. Шонгауеръ 551. в.—Л. Кранахъ стар. 599. н.—Караваджіо 680. с.—М. Валантенъ 681. в.—Клодъ Лорренъ 775. н.—Іо. Ботъ 777. в.

Палаццо Спада. Леон. да Винчи (копіи) 330. н. Гуидо Рени 671. н. Гуэрчино 672. с.—Караваджіо 680. н.—М. А. Черквоцца 685. с.

Вилла Спада (на Палатинѣ). Школа Рафаэля 418. в.

Палаццо Торлонія. Франч. Альбани 668. н.

Салерно. *Соборъ.* Мозаики XI ст. 58. в.—Мѣдныя врата XI ст. 63. в.—А. Саббатини 428. в.

Саронно (близъ Милана). *Церковь.* Берн. Луини 335. с.—Гауд. Феррари 339. в.

Сан'Северино. (Церковная область). *Замковая церковь.* Ник. Алунно 301. н.

С. Агостино. Пинтуриккіо. 306. н. 307. в.

Сіэна. *Соборъ.* Дуччіо 188. н. 190. н.—Піэтро ди Лоренцо 224. в.—Мин. Либерале 297. н. — Пинтуриккіо и Рафаэль 307. в. 370. н.—Дом. Беккафуми 438. в.

С. Агостино. Маттео да Сіэна 227. в.—Содома 437. н.

С. Бернардино. Джіак. Паккіаротто 314. н. 315. в.—Содома 437. в. Беккафуми 437. в. 438. в.

С. Катерина. Джіак. Паккіаротто 314. н.

С. Доменико. Гуидо да Сіэна 181. н. — Маттео да Сіэна 226. н.—Содома 436. н.

Маленькая церковь Фонте Джіуста. Берн. Фунгаи 314. н.—Б. Перуцци 438. н.

С. Франческо. Содома 437. с.

С. Спирито. Содома 437. с.

Оспедале делла Скала. Домен. ди Бартоло 226. в.

Городскія ворота въ с. Віене. Содома 437. н.

Палаццо пубблико. Спинелло Аретино 217. в.—Симоне ди Мартино 222. н.—Амбр. ди Лоренцо 224. в.—Тадд. ди Бартоло 225. н.—Содома 437. в.

Академія делле белле арти. Картины 1215 года 181. в.—Дуччіо 190. н.—Таддео ди Бартоло 225. н. — А. дель Брешіанино 314. н.—Джіак. Паккіаротто 314. н.—Содома 437. н.—Маэстро Риччіо 438. в.—Дом. Беккафуми 437. н.

Галерея. Христовъ Амбергеръ 622. в.

Спелло (мж. Перуджіею и Фолиньіо). *Соборъ.* Пинтуриккіо 307. в.

С. Андрея. Пинтуриккіо 307. в.

Сполето. *Соборъ.* Моз. Солсернусса 176. в.—Филиппо Липпи 257. н.

Городская ратуша. Спанья 308. в.

Толентино. *С. Никола.* Л. и Дж. ди Сан'Северино 247. в.

Торчелло. *Соборъ.* Маз. XII ст. 177. в.

Треви. *Мадонна делле лагриме.* Спанья 308. в.

С. Мартино. Спанья 308. в.

Тревизо. *Монастырь Доминиканцевъ.* Т. да Мутина 234. пр. 1.

С. Никколо. Марко Пенсабене 454. н. (Произведеніе ошибочно приписываемое Себ. дель Піомбо).

Монте Уливетто маджіоре (мж. Сіэною и Римомъ). *Монастырь.* Л. Синьіорелли 273. в.—Содома 436. н.

С. Анна ин'Крета (въ сосѣдствѣ). Содома 436. н.

Урбино. *Соборъ.* Тим. делла Вите 429. н.
С. Агата. Юстусъ изъ Гента 510. с.
С. Андрея. (Рафаэль?) 368. в.
С. Бернардино. Джіов. Санти. 310. н.
С. Кіара. Индженьіо 368. в.
С. Франческо. Джіов. Санти. 310. н.

С. Джіов. Баттиста. Л. и Джак. ди Сан'Северино 247. в.

С. Джіузеппе. Тим. делла Вите 429. н.
С. Себастіано. Джіов. Санти 310. с.
С. Тринита. Тим. делла Вите 429. н.
Домъ въ которомъ родился Рафаэль. Джіов. Санти 310. н. 368. в.

Фабріано. Каза Буфера. Джент. да Фабріано. 246. н.
С. Лучія. Лоренцо ди С. Северино 247. в.

Фаэнца. *Соборъ.* Инноч. да Имола 431. в.
Монастырь Сервитовъ. Джіов. да Фаэнца 309. н.—Марко Пальмеццано 311. в.

Фано. *Соборъ.* Доминикино 667. с.
С. Кроче. Джіов. Санти. 310. в.
С. Марія нуова. Піэтро Перуджино 304. в.—Джіов. Санти. 304. в. 310. в.

Феррара. *Соборъ.* Мин. С. Тура 279. н.
С. Андрея. Гарофало 432. н.
С. Франческо. Гарофало 432. н.

Публичная галерея. Гарофало 432. н.
Герцогскій дворецъ. Джіов. Батт. и Доссо Досси 433. н.

Флоренція.

Соборъ. Моз. Гаддо Гадди 188. с. Джіотто 196. в. 198. н.—Лор. ди Биччи 219. н.—Фед. Цуккаро 489. в.
С. Амброджіо. Косимо Росселли 263. с.

С. Аннунціата. А. Бальдовинетти, К. Росселли и А. дель Сарто 361. в.—А. дель Сарто 361. н.—Франчіабиджіо 363. в.—Понтормо 363. н.—Россо де'Росси 363. н.
Бадія. Филиппино Липпи 262. н.

Крещальня С. Джіованни. Моз. Якобуса 182. с.—Другія моз. XIII ст. 182. н.—А. Тафи и Аполлоніусъ 182. н. — Моз. Гаддо Гадди 188. с.
Церьковь ла Кальца. Піэтро Перуджино 302. н.

С. Кроче. Джіотто 202. в. с.—Маргеритоне изъ Ареццо 202. н.—Таддео Гадди 205. н.—Послѣдователи Т. Гадди 206. в.—Анджіоло Гадди 206. н. Джіоттино 207. в. Ник. ди Піэтро 219. с.—А. дель. Кастаньіо 269. с. н.

Церковь альи Инноченти. Домъ Гирландайо 267. н.—Піэръ ди Косимо 332. в.

С. Лучія. Домен. Венеціано 270. в.
С. Марко. (Церковъ и монастырь). Бенед. да Маджелло 229. н.—Фіезоле 230. н. 231. с.
С. Марія дель Кармине. Мазолино да Паникале 252. н. и сл. — Мазаччіо 253. и сл.—Филиппино Липпи 254. в. 261. с.

С. Марія новелла. Чимабуэ 184. н. — Оба Орканья 215. в.—Фіезоле 230. в.—П. Уччелло 252. с. — Филиппино Липпи 262. в.—Дом. Гирландайо 267. н.

Залъ капитула. Часовня Испанцевъ. Послѣдов. Джіотто 208. н.
С. Марія нуова. Лор. ди Биччи 219. н.—Фра Бартоломмео 359. в.—Гуго Ван'дер'Гёсъ 511. н.

С. М. Маддалена де'Пацци. Косимо Росселли 263. с.—Піэтро Перуджино 304. в.
С. Миніато аль монте. Мозаика 1297 г. 188. н.—Спинелло Аретино 217. в. Піэтро Поллаюоло 276. в.

Оньисанти. Джіо. да Мелано. 208 с.—Домен. Гирландайо 266. н.—Сандро Боттичелли 267. в.—Джіов. ди С. Джіованни 677. н.

С. Сальви (монастырь близъ Флоренціи). А. дель Сарто 361. н.
Компанія делло Скальцо. А. дель Сарто 360. н.—Франчіабиджіо 363. в.

С. Симоне. (Чимабуэ) 185. в.
С. Спирито. Филиппо Липпи 258. в.—Школа Гирландайевъ 268. с.—Индженьіо (?) 307. н.—Рид. Гирландайо 364. н.

С. Тринита. Донъ Лоренцо 227. н.—Домен. Гирландайо 267. в.

Палаццо дель Подеста. Джіотто 197. н. 204. в.
Палаццо Корсини. Піэтро Бенвенути 847. в.
Палаццо Медичи (Риккарди). Беноццо Гоццоли 264. с.

Библіотека Риккардіана. Мин. въ стилѣ Гоццоли 265. в.
Библіотека Лауренціана. Мин. VI ст. 34. пр. 1.—Мин. Герардо 269. в.—Флорент. мин. 268. н.
Домъ на Віа Фаэнца № 4771 (бывшій монаст. С. Онофріо). Рафаэль 373. пр.

Галерея дельи Уффиціи.
Лор. ди Биччи 219. н.
Сим. ди Мартино и Липпо Мемми 222. н.
Піэтро ди Лоренцо 223. н.
Фіезоле 229. н. 230. н.
П. Уччелло 252. н.
Мазаччіо 255. н.
Филиппино Липпи 258. в.
Сандро Боттичелли 259. в.
Филиппо Липпи 262. н.
Дом. Гирландайо 267. н.
Франч. Граначчи 268. в.
Ант. Поллаюоло 270. н.
Л. Синьіорелли 273. в.
Мантенья 278. н.

Ант. да Мессина 289. в.
Піэтро Перуджино 304. в.
Альфани 309. в.

Франч. Франчія 313. в.
Леон. да Винчи 322. н. 323. в. 329. н.
Піэръ ди Козимо 332. с.

Лор. ди Креди 332. н.
Берн. Луини 334. в.
Микельанджело 348. в. 349. в.
Дан. да Вольтерра 350. н.
Фра Бартоломмео 358. с. н.

Маріотто Альбертинелли 359. н.
А. дель Сарто 362. в.
Понтормо 363. н.
Рид. Гирландайо 364. с.

Рафаэль 371. с. 376. в. 379. н. 410. в. 413 с. 414. в.

Содома 437. н.
Корреджіо 442. с.
Джіорджіоне 452. в. 454. в.
Тиціанъ 459. н. 463. н. 466. в. н.
Джер. Савольдо 469. н.
Дж. Б. Морони 471. в.
Парисъ Бордоне 473. н.

Джіак. Бассано 482. н.
Дж. Вазари 487. в.
Андж. Бронзино 488. в.
Бароччіо 490. с.
Гуго ван'дер'Гёсъ 511. н.
Г. Мемлингъ 524. в.

А. Дюреръ 568. в. 573. н. 572. в. 580. н. 582. н.

Г. Шейффелинъ. 588. пр.
Л. Кранахъ старш. 601. н.
Г. Гольбейнъ младш. (?) 617. пр. 620. в.
Лука Лейденскій 634. н.
Аннибъ. Караччи 665. в. 666. в.

Гуэрчино 672. в.
Лод. Чиголи 676. в.
К. Аллори 677. в.
Джіак. да Эмполи 677. в.
Джіов. ди С. Джіованни 677. н
Рубенсъ 698. в.
Ван'Дейкъ 701. н.
Ю. Сустермансъ 714. н.
Веласкесъ 723. с.

П. ван'Лааръ 754. н.
Ф. ван'Міэрисъ 760. с.
А. Эльцгеймеръ 772. н.

Палаццо Питти.

Фр. Граначчи 268. в.
Піэтро Перуджино 304. в.
Леон. да Винчи 323. в.

Россо Фіорентино (по Микельанджело) 348. в.

Фра Бартоломмео 358. н.
А. дель Сарто 361. н. 362. в.

Дом. Пулиго 363. н.
Россо де'Росси 364. в.

Рид. Гирландайо 364. н.
Рафаэль 373. в. 378. в. 379. н. 400. в. 402. н. 403. н. 414. в. 415. в.

Рафаэль (копіи) 405. в.
Доссо Досси 433. в.
Джіорджіоне 451. н. 453. с. 454. в.

Себ. дель Піомбо 455. с.
Лоренцо Лотто 457. н.
Тиціанъ 461. н. 466. в.

Андрея Скіавоне 469. в.
Парисъ Бордоне 474. в.
Тинторетто 469. в.

Т. и Ф. Цуккари 489. в.
Гуго в. д. Гёсъ 511. н.
Гуэрчино 672. н.
Лод. Чиголи 676. в.

Ант. Биливерти 676. с.
Крист. Аллори 676. н.
Матт. Росселли. 677. с.

Джіов. ди С. Джіованни 677. с.
Карло Долчи 677. н.
Сальв. Роза 683. 684. н.

Рубенсъ 697. н. 698. н. 770. в.
Ван'Дейкъ 701. с.
Ю. Сустермансъ 714. н.

Мурильіо 729. в.
Павелъ Бриль 771. н.
Л. Бакгейзенъ 786. н.

Академія делле белле арти.

Чимабуэ 184. н.
Джіотто 200. н.

Таддео Гадди 206. в.
Джіов. да Милано 208. н.
Амбр. ди Лоренцо 224. пр. 2.

Донъ Лоренцо 227. н.
Фіезоле 229. н. 230. в. н.

Джент. да Фабріано 246. в.
Мазаччіо 255. н.

Филиппо Липпи 258. в.
Пезеллино 258. н.
Сандро Боттичелли 259. в.

Дом. Гирландайо 267. н.
Фр Граначчи 268. в.
А. дель Кастаньіо 269. с.

А. Вероккіо и Леон. да Винчи 271. в. 322. н.

Піэтро Перуджино 304. в.
Лор. ди Креди 333. в.
Фра Бартоломмео 358. с. н.

Маріотто Альбертинелли 359. н.
Раф. дель Гарбо 365. в.
Рафаэль 379. н.

Форли. Марко Пальмеццано 311. в.

Фулиньіо. *С. Никколо.* Ник. Алунно 301. н.

С. Марія за городомъ. Ник. Алунно 301. н.

Чефалу (въ Сициліи). *Соборъ.* Мозаики XII ст. 58. н.

Ченеда (близъ Беллуно). Помпоніо Амальтео 473. с.

Черрето (близъ Чертальдо, Тоскана). *Аббатство.* Донъ Лоренцо 227. в.

Читтà ди Кастелло. *С. Тринитà.* Рафаэль 368. н.

Читтà делла Пiеве (близъ Перуджіи). *С. Марія де'Біанки.* Піэтро Перуджино 305. в.

ГЕРМАНІЯ.

Адельбергъ (въ Швабіи) *Монастырская церковь.* Барт. Цейтбломъ 545. н.

Альтенбергъ (близъ Кельна) *Монастырская церковь.* Стеклописныя работы 131. в. 163. в.

Альтенбергъ (на Ланѣ) *Церковь.* Кельнская школа XIV стол. 134. с. - Школа Мартина Стефана 160. в.

Амбергъ (въ верхнемъ Пфальцѣ) *Приходская церковь.* К. де Крайеръ 704. в. *Малтійская церковь.* К. де Крайеръ 704. в.

Ампфуртъ (Магдеб. округа) *Церковь.* Адамъ Оффингеръ 647. с.

Андернахъ. *Приходская церковь.* Живопись XIII стол. 122. н.

Аннабергъ. *Ц. С. Анны.* Матт. Грюневальдъ (?) 593. н. — Л. Кранахъ младш. 604. в.

Анснахъ. *Соборная Церковь.* Ульмская школа XV стол. 546. н.

Аугсбургъ. *Соборъ.* Стеклописныя изображенія XII стол. 112. н. — Герленова манера 543. в. — Том. Буркмайръ 555. в. — Хр. Амбергеръ 622. в.

С. Анна. Л. Кранахъ старш. 599. н. — Гансъ Буркмайръ 608. н. — Хр. Амбергеръ 622. в.

Ц. Босоногихъ. I. ван'Сандрартъ 714. в.

С. Яковъ. Планкъ 552. в.

С. Ульрихъ. Ульмская школа (?) 552. в.

Ратуша. Хр. Амбергеръ 622. в.

Управа ткачей. П. Кальтенгоферъ 551. н.

Въ обладаніи семейства фонъ Штеттенъ. Г. Гольбейнъ младш. 610. с.

Домъ Фугерра. Г. Бангеръ 839. н.

Публичная галерея.

Бартол. Цейтбломъ 545. н.

Гольбейнъ старшій 553. н.

Томасъ Буркмайръ 555. с.

Альбрехтъ Дюреръ 568. пр.

А. Альтдорферъ 591. с.

Георгъ Пенсъ 592. с.

Л. Кранахъ старшій 600. с.

Мартинъ Шаффнеръ 606. в.

Гансъ Буркмайръ 608. в.

Гансъ Гольбейнъ младшій 610. в

Хр. Амбергеръ 622. в.

Сальваторъ Роза 684. с.

П. ван'Лааръ 754. н.

Ахенъ. *Соборъ.* А. Тешнеръ 842. в.

Ратуша. А. Ретель 808. н.

У г-на Бартельса. Картины XIV. стол. 135. н. – Вестфальск. школа XV стол. 539. н.

Беттендорфское собраніе. А. Дюреръ 582. н.

У г-на I. ван'Гутемъ. Рожье ван'дер' Вейде 526. с.

У г-на Б. Суермонда. Я. ван'Эйкъ 505. н. — Рубенсъ 696. пр. 1. — Теод. де Кайзеръ 705. н. — Рембрандтъ 711. н.

Ашаффенбургъ *Соборная церковь.* Матт. Грюневальдъ 593. в.

Дворцовая библіотека. Миніат. Бегама 588. н. — Глоккендонъ 589. в. — Миніат. XII стол. 106. н.

Галерея. Матт. Грюневальдъ 593. в.

Бамбергъ. *Соборъ.* Стѣнныя изобр. XIII стол. 99. в. — Матт. Грюневальдъ 594. в.

(*Соборная ризница*) золотошвейныя работы XI. стол. 62. пр.

Публичная библіотека. Миніат. X стол. (?) 82. в. — Мин. XI. стол. 89. в.

Банъ. *Церковь.* К. Г. Пфанншмидтъ 841. н.

Берлинъ.

Домъ Корнеліуса на королевской площади. П. Корнеліусъ 801. н.

Соборъ. Карлъ Бегасъ 813. н.

Дворцовая часовня. А. ф. Клеберъ 813. н.

Гарнизонная церковь. К. Бегасъ 813. н. — В. Гензель 814. в.

Николаевская ц. Г. Пфанншмидтъ 841. н.

Вердерская ц. В. Вахъ 813. в.

Монастырская ц. К. Германнъ 816. н.

Замокъ Бельвю. Эд. Бендеманнъ 809. в. — Юліусъ Гюбнеръ 809. с. — К. Зонъ 809. с. — В. Гензель 814. в.

Покойнаго принца Фридриха. Юл. Гюбнеръ 809. с.

У князя Вильг. Радзивиля. Гансъ Мемлингъ 523. н.

У г. Ферстера. Липпо Мемми (теперь въ музеѣ) 223. с.

Галерея графа Рачинскаго. Сичіоланте да Сермонета 488. н. - Софонисба Ангвишіола 674. н. — Іос. Фюрихъ 802. в. — Теод.

Гильдебрандтъ 809. н.—Герм. Стильке 809. н.—Эд. Деге 814. с. — Леон. Роберъ 828. н. — Шнецъ 828. н.

Галерея Равенэ. А. Шредтеръ 810. в.—К. Шейренъ 811. с. — Г. Риттеръ 811. н. — Ад. Менцель 815. н. — Эд. Гильдебрандтъ 817. н. — Альфредъ Стевенсъ 832. в.—Флор. Виллемсъ 831. н.—Мартерштейгъ 841. в.—Шарль Гоге 842. н. — Реми ван'Хааненъ 847. в.—Б. К. Кукукъ 846. н. - Германнъ тэн'Катэ 847. в.

Театръ. Вильг. Шадовъ 802. н. — В. Вахъ 813. в.

Галерея въ королевскомъ дворцѣ. Микельанджелло (коп.) 348. в. 349. н. — Л. Кранахъ старшій 599. в. 601. в.—Корнел. изъ Гарлема 645. н. - Рубенсъ 697. в. — Вильг. Гонтгорстъ 714. в.—Ватто и его послѣдователи 765. в.—Эд. Штейнбрюкъ 809. н.—Карлъ Бегасъ 813. н.— Карлъ Шорнъ 814. в.—Францъ Крюгеръ 814. н.—Адольфъ Менцель 815. н. Карлъ Германнъ 817. в.—Юл. Шрадеръ 817. н. — Ж. Л. Давидъ 820. в.

Королевская академія искусствъ А. І. Карстенсъ 799. н.

Королевская библіотека. Мин. прибл. 1200 г. 104. н. 105. в

У банкира Френкеля. Ад. Шредтеръ 810. в.

У г-жи. ф. Вальденбургъ. Карлъ Бегасъ 813. н.

Въ обществѣ любителей художествъ. Адольфъ Менцель 815. с. — Юл. Шрадеръ 817. н.—К. Гребъ 843. в.

У г-на Брозе. К. Блехенъ 816. в.

Королевскій музей. Картинная галерея.

Византійско-Венеціанскія произведенія 69. пр.

Картины XIV. стол. 135. в. н.
Древнесилезскія карт. XV стол. 143. в.
Нюрнбергская школа германск. стиля 145. н.
Вильгельмъ Кельнскій 150. в.
Школа М. Вильгельма 153. в
Школа М. Стефана. 160. в.
Кельнско-Вестфальская школа 162. в.
Джіотто 200. в.
Таддео Гадди 206. в.
Спинелло Аретино 217. пр. 1.
Симоне ди Мартино 223. в.
Піэтро и Амбр. ди Лоренцо 224. пр. 3.
Домен. ди Бартоло 226. в.
Фіесоле 230. н.
Джіованни Мурано 243. пр.
Гратто да Фабріано 245. в.
Джентиле да Фабріано 246. в.
Филиппо Липпи 257. н.
Сандро Боттичелли 259. в. н.
Филиппино Липпи 263. в.
Косимо Росселли 263. с.
Домен. Гирландайо 267. н.
Давиде и Бенед. Гирландайо 268. в.
А. дель Кастаньіо 269. с.
Ант. Поллаюоло 271. в.
Л. Синьіорелли 273. в.
Мантенья 278. с.
Марко Цоппо 279. н.
Косимо Тура 279. н.
Лод. Маццолини 281. н.
Дом. Панетти 281. в.
Берн. де'Конти 282. н.
Брамантино старшій 282. н.
А. Боргоньіоне 284. в.
П. Франческо Савки 284. в.
Барт. Виварини 285. н.
Луиджи Виварини 286. в.
Карло Кривелли 286. н.
Ругеріусъ 286. н.
Антонелло да Мессина 288 в.
Джіов. Беллини 290. н. 292. с.
П. Ф. Биссоло 293. н.
П. дельи Инганнати 293. н.
А. Корделле Аджи 293. н.
Джирол. ди С. Кроче 294. в.
Франч. ди С. Кроче 294. н.
Винч. Катена 294. н.
Андрея Превитали 295. в.
Чима да Конельяно 295. в.
Марко Марконе 295. н.
Марко Базаити 296. в.
Витторе Карпаччіо 297. в.
Бартол. Монтанья 297. с.
Либерале 297. н.
Франч. Мороне 297. н.
Фіоренцо ди Лоренцо 301. в.
Ник. Алунно 302. в.
Піетро Перуджино 302. с.
Пинтуриккіо (?) 306. н.
Джіов. ла Спанья (?) 339. пр. 1.
Баккіакка 309. в.
Рокко Цоппо 309. в.
Джіов. Санти 310. пр. 1.
Марко Пальмеццано 311. в.
Франч. Франчія 312. с.
Джіул. и Джіак. Франчія 313. с
Амико Аспертини 313. н.
Лоренцо Коста 314. в.
Леонардо 323. пр. 1.
Піэръ ди Косимо 323. н.
Лор. ди Креди 333. в.
Дж. А. Сольяни 333. в.
Дж. Буджіардини 333. с.
Дж. А. Бельтраффіо 336. в.
Франч. Мельци 336. н.
Піетро Риччіо 337. с.
Берн. Ланини 339. н.
Андрея Соларіо 339. н.
Микельанджело (коп.) 349. в.
Себ. дель Піомбо (съ Микельанджело) 349. в.
Понтормо (съ Микельанджело) 349. н.
Рафф. дель Гарбо 364. н.
Рафаэль 369. с. 370. в. 373. в 376. н.
Рафаэль (копіи) 402. н. 410. в. 414. в.

Ліонардо иль Пистойя 427. н.
Тим. делла Вите 430. в.
Баньякавалло 430. н.
Инноч. да Имола 431. в.
Джир. Маркези да Котиньіола 431. н.
Гарофало 432. с.
Доссо Досси 433. с.
Ортолано 434. в.
Содома 437. н.
Б. Перуцци 438. н.
Кореджіо 445. с. (445. пр. 1.) 447. н.
Ф. М. Рондани (?) 446. пр. 1. 448. пр. 3.
Джир. ди Мик. Маццуола 450. в.
Джіорджіоне 451. н.
Себ. дель Піомбо 455. в.
Лоренцо Луццо 457. н.
Дж. Паоло д Ольмо 457. с.
Тиціанъ 466. н.
Франч. Вечелліо 468. с.
Дж. Савольдо 469. н.
Моретто 470. н.
Дж. Б. Морони 471. в.
Романино 471. н.
Джіо. Ант. Порденоне 473. в.
Берн. Личиніо 473. в.
Парисъ Бордоне 473. н.
Бат. Франко 474. с.
Тинторетто 476. в.
Паоло Веронезе (?) 478. н.
Карло Каліари 481. н.
Джак. Бассано 483. в.
Дж. Вазари 487. в.
Андж. Бронзино 488. в
Лор. Саббатини 490. н.
Лука Камбіазо 491.
Ван Эйк'и 498. н.
Михаилъ Коксси 503. в.
Іоаннъ ван'Эйкъ 506. в.
Петръ Христофсенъ 511. в.
Гуго ван'дер'Гёсъ 511. н.
Гергардъ ван'д. Мееренъ 512. в.
Диркъ Стуербаутъ 513. н.
Рожье ван'д. Вейде старш. 514. н. 515. н.
Іоаннъ фонъ Фландернъ (?) 525. с.
Гергардъ Горебутъ 524. н.
Рожье в. д. Вейде младш. 525. н.
Іеронимъ Бошъ 527. в.
Кельнская школа XV. стол. 534. с.
Іоаннъ Кельнскій (?) 537 н.
Конр. Фіолль 538. в.
Іаренусъ 540. в.
Барт. Цейтбломъ 545. н.
Гансъ ф. Кульмбахъ 586. н.
Гейнрихъ Альдегреверъ 586. н.
Барт. Бегамъ 588. с.
Себ. Бегамъ 588. н.
Георгъ Пенсъ 592. н.
Л. Кранахъ старш. 599 с. 600. н. 601. с. н.
Гансъ Балдьунгъ 607. н.
Гансъ Гольбейнъ младш. 616. н. 620. н.
Хр. Амбергеръ 622. в.
Кельнская школа XVI стол. 629. н.
Калькарская школа 630. в.
В. и Г. Дюнвегге 630. н.
Вестфальская школа XVI стол. 631. в.
Лудгеръ цумъ Рингъ младшій 631. н. 641. пр.
Янъ Мостартъ 635. в.
Квинт. Массисъ 636. н.
Іоаннъ Мабузъ 639. пр. 1.
Ант. Моро 640. н.
Ник. Лусидель 640. н.
Л. Блондель 641. с.
Патениръ и Блэсъ 642. в.
Ламб. Ломбардъ 644. в.
Францъ Флорисъ 645. в.
Корнел. ван'Гарлемъ 645. н.
Авр. Блумартъ 645. н.
Барт. де Брейнъ 646. н.
Іоаннъ Роттенгаммеръ 648. в.
Адамъ Эльцгеймеръ 648. н.
Петро Кампанья 653. в.
Лод. Караччи 664. в.
Анниб. Караччи 666. в.
Гуидо Рени 670. в. 671. в.
Дж. Ф. Гримальди 673. н.
Джіул. Чес. Прокаччини 675. с.
Кресни Черано 675. н.
Карло Дольчи 677. н.
Караваджіо 680. н.
Монсье Валантенъ 681. в.
Рибера 681. н.
Сальв. Роза 684. н.
М. А. Черквоцци 685. с.
Лука Джіордано 686. в.
Ван'Дейкъ 699. в. 700. в. н. 702. в. с.
Корнел. де Восъ. 703. в.
Том. Виллебортсъ 703. в.
Францъ Гальсъ. 705. в.
Т. де Кейзеръ 705. с.
Рембрандтъ 709. в. н. 710 с.
Г. ван'Экгаутъ 712. в.
Іорисъ ван'Флитъ 712. н.
Сал. Конингъ 713. в.
Г. Гонтгорстъ 713. н.
І. в. Сандрартъ 714. в.
І. Сустермансъ 714. н.
І. Купецкій 715. в.
Бальт. Деннеръ 715. в.
Хуанъ де ласъ Роэласъ 719. н.
Зурбаранъ 721. н.
Д. Веласкесъ 723. н.
А. Кано 725. в.
Мурильіо 727. н. 730. н.
Хуанъ Кареньіо де Миранда 732. в.
Сим. Вуэ 734. н.
Ник. Пуссенъ 736. н.
Ле Сюёръ 737. с.
П. Миньяръ 737. н.
Ле Брёнъ 738. в.
Ант. Пенъ 739. в.
П. Брёйгель старшій 745. н.
П. Брёйгель младшій 746. в.
Д. Винкебоомсъ 746. с.
Теніерсъ младшій 748. н.

Корн. Бега 751. с.
Янъ Стэнъ 753. в.
Паламедесъ 755. в.
Тербургъ 756. с.
Гергардъ Доу 758. в. 759. в.
Г. Метсю 759. н.
Г. Схалькенъ 761. в.
Ваттò 764. н.
Корн. Матсисъ 767. в.
Іо. Брейгель 768. в.
Фукьè и Гизенсъ 768. с.
Р. Савери 768. н.
Д. Винкебомсъ 769. в.
Петеръ Ластманнъ 769. в.
Іодокусъ Момперъ 769. н.
П. Снайерсъ 770. н.
Павелъ Бриль 771. н.
Различные послѣдователи Гаспара Пуссена 774. н.
Клодъ Лоренъ 775. н.
Сванефельтъ 776. н.
Іо. Ботъ 777. в.
І. Сахтлевенъ 778. в
І. Гриффьè 778. в.
Іо. Геккеръ 778. в.
І. Веэниксъ 778. н.
Беркгемъ 779. в.
І. в. д. Мееръ шладш. 780. н.
І. в. Гойенъ 781. н.
І. Ліевенцъ 782. в.
А ван'дер'Нээръ 782. с.
А' Вартелоо 782. н.
Яковъ Рёйсдааль 783. в.
Сал. Рёйсдааль 784. н.
Хоббема 785. в.
І. Р. де Вріисъ 785. в.
Эвердингенъ 785. н.
А. Виллартсъ 786. в.
А. Смитъ 786. в.
Лудольфъ Бакгёйзенъ 787. в.
Г. в. Стээнвикъ 787. н.
Эмм. де Витте 788. в.
Францъ Снейдерсъ 790. с.
Іоаннъ Фейтъ 790. н.
Карлъ Рутгартъ 790. н.
Петръ Каулицъ 791. в.
І. Веэниксъ 790. н.
Лансэкъ, Гиллисъ. Адріанссенъ 791. н.
Художники по части изображеній закусокъ 791. н. 792. в.
Даніилъ Сегерсъ 792. с.
Дав. де Гэмъ 792. н.
Іоаннъ ван'Гёйсумъ 793. в.
ван'Срикъ 793. в.
А. Раф. Менгсъ 795. н.
Фрески по картонамъ Шинкеля 816. н. 817. в.

Королевская академія. А. Карстенсъ 799. н.—К. Карлъ Блехенъ. 816. в.

Новый музей Стѣнныя изображенія. Каульбахъ 804. н.—Р. Мюллеръ 817. в.—О. Хейденрейхъ 817. в.—Г. Рихтеръ 817. в.—В. Ширмеръ, К. Гребъ, Э. Папе 817. в.

Кабинетъ гравюръ тамъже. Г. Гольбейнъ младшій 610. в.—І. А. Карстенсъ 799. н.—Францъ Крюгеръ 814. н. К. Блехенъ 816. в.—Гильдебрандтъ 817. н.

Строительная школа. Шинкель 812. н.

Національна галерея. К. Раль 803. н.—Бюркель 805. н.—Г. Мюкке 808. н.—Лессингъ 809. в. — К. Зонъ 809. н. — Т. Гильдебрандтъ 809. н. — Эд. Штейнбрюкъ 809. н.—Хр. Кёлеръ 809. н. — А. Ретель 810. в.—Адольфъ Шрётеръ 810. в.—П. Хазенклеверъ 810. в.—Руд. Іорданъ 810. в.—Г. Плюддеманнъ 810. с. — І. В. Ширмеръ 811. в.—А. Ахенбахъ 811. в.—В. Прейеръ и Лэненъ 811. н.—К. Ф. Шинкель 812. н.—Вильг. Вахъ 813. в.—Ауг. ф. Клёберъ 813. н.—Карлъ Шорнъ 814. в. — Эд. Дэге 814. с. - Эд. Мейергеймъ 814. н.—Циммерманнъ 815. в. — Эд. Магнусъ 815. в.—Бёнишъ 816. н.—Юл. Шрадеръ 817. н.—Ауг. Ридель 818. н. — Теодоръ Веллеръ 818. н. — Леоп. Поллакъ 818. н.—Авр. Робертъ 828. н.—Франсуа Біаръ 829. в.—Гендрикъ Лейсъ 831. с. — Стеффекъ 843. в.—Рифсталь 842. н.—Б. К. Кукукъ 846. н.

Блаубёйрнъ. *Бывшая церковь Бенедиктинцевъ.* Школа Цейтблома 546. в.

Боннъ. *Музей рейнско-вестфальскихъ древностей.* Мозаика XII стол. 100. в.

Бонфингенъ. (Вюртемб. королевство). *С. Власій.* Фридр. Герленъ 542. н.

Бранденбургъ. *Соборъ.* Картины XVI стол. 596. в.

Браувейлеръ, (близъ Кельна). *Залъ капитула.* Старыя изобр. на потолкахъ 100. в.

Брауншвейгъ. *Соборъ.* Стѣнныя изобр. XII стол. 99. в.

Галерея. Л. Кранахъ. младш. 604. в. — Рембрандтъ 708. с. 711. н. — Гондекутеръ 791. в.

Вартбургъ. *Зàмокъ.* Мор. ф. Швиндъ 803. н.

Везель. *Ратуша.* Іоаннъ изъ Калькара (?) 630. в.

Вейльгеймъ. (Королевство Виртемб.) *Церковь.* Стѣнныя изобр. XV стол. 543. н.

Веймаръ. *Дворецъ.* Леонардо 325. в. — М. ф. Швиндъ 803. н.—В. Нэгеръ 806. н.—Г. Іегеръ 806. н.—Преллеръ 806. н.

Вёрлицъ. *Въ „готическомъ домѣ" въ паркѣ.* Л. Кранахъ старшій 600. в.

Виттенбергъ. *Городская церковь.* Л. Кранахъ старшій 597. н. — Л. Кранахъ младшій 603. в.

Ратуша. Л. Кранахъ старшій 597. н.

Вольфгангъ. Стъ. (близъ Ишля). *Церковь.* Пахеръ 559. в.

Вормсъ. *Соборъ.* Стар. стѣнныя изобр. 97. н.—Картины XIII стол. 108. в.

Вѣна.

Имп. библіотека. Мин. V стол. 34. в.—Мин. XV стол. 168. н.

Духовная сокровищница. Церковное облаченіе XI стол. 109. в.

Собраніе покойнаго Эрцгерцога Карла. А. Дюреръ 570. в. 585. пр. 1. 2.

Собраніе графовъ Фризе. А. Дюреръ 580. н.

У барона Вертера. Лука Лейденскій 634. с.

У барона Сины. К. Раль 803. н.

У князя Кинскаго. Ф. Гауерманнъ 807. н. П. Фенди 807. н.

У г. ф. Артгабера. К. Гюбнеръ 810. н.

Галерея Эстергази.

Берн. Луини 334. в.
Парисъ Бордоне 473. н.
Матт. Грюневальдъ 594. в.
Л. Кранахъ старш. 599. н.
Луисъ де Варгасъ (?) 654. в.
Висенте Хуанъ Масипъ 654. н.
Рембрандтъ 710. с. н.
Франч. Пачеко 719. в.
Зурбаранъ 721. н.
Веласкесъ 723. в.
Ник. де Вильясисъ 724. с.
Алонзо Кано 725. в.
Педро де Мойя 725. н.
Хуанъ де Севилья 725. н.
Мурильіо 727. в.
Хоз. Антолинесъ 730. н.
Барт. Кардучо 731. в.
Ант. Переда 732. в.
Х. Кареньіо де Миранда 732. в.
Мат. Серезо 732. с.
Хуанъ Ант. Эскаланто 732. н.
Клаудіо Коэльіо 732. н.
Франческо Рибальта 733. в.
Педро Орренте 733. с.
Ант. Вильядоматъ 733. н.
Ал. де Тобаръ 733. н.
Теніерсъ младшій 747. в. 748. в.
Іо. Брёйгель 768. в.
Іодокусъ Момперъ 769. н.
Клодъ Лорренъ 775. н.
Сванефельтъ. 776. н.

Лихтенштейнская галерея.

Іоаннъ ван'Эйкъ 505. н.
Барт. Цейтбломъ 546. пр.
Генрихъ Альдегреверъ 587. в.
А. Альтдорферъ 591. в.
Мнимый Схорель 626. с.
Лука Лейденскій 634. н.
Рембрандтъ 711. в.
П. Брёйгель младш. 746. в.
Теніерсъ младшій 748. в.
Іосифъ Кресбеке 751. в.

Импер. Бельведерская галерея.

Теодорихъ изъ Праги 140. н.
Ник. Бурмсеръ (?) 141. в.
Ѳома Мутинскій 233. н.
Антонелло да Мессина 289. с.
Чесаре да Сесто 337. с.
Микельанджело (копіи) 349. в.
Фра Бартоломмео 359. н.
Паоло да Пистойя 360. в.
А. дель Сарто 363. в.
Рафаэль 375. н. 405. в. 409. н.
Пеллегрино Тибальди 432. в.
Кореджіо 448. в. н.
Джіорджіоне 451. н.
Пальма веккіо 457. в.
Тиціанъ 459. н. 463. н. 465. в.
Андрея Скіавоне 469. в.
Моретто 470. н.
Парисъ Бордоне 473. н.
Іоаннъ ван'Эйкъ 505. с.
Дикъ Стуербаутъ (?) 514. в.
Рожьé ван'д. Вейде старшій 515. в.
Мемлингъ (?) 523. в.
Альб. ван'Оуватеръ (?) 526. н.
Герг. ван'Гарлемъ (?) 526. н.
(Март. Шонгауеръ?) 551. в.
Сигисм. Гольбейнъ. 554. н.
М. Вольгемутъ 557. в.
Март. Цагель 558. в.
Австрійская школа 559. с.
Альбретъ Дюреръ 570. в. 571. н. 572. с. 576. в. н. 581. в. н. 583. с.
Гейнр. Альдегреверъ 587. в.
Альбр. Альтдорферъ 591. в.
Георгъ Пенсъ 592. в.
Матт. Грюневальдъ 594. в.
Мартинъ Шаффнеръ 606. в.
Гансъ Гольбейнъ младшій 616. н.
Амбр. Гольбейнъ 621. н.
Мнимый Схорель 626. в.
Кельнская школа XVI стол. 626. н.
Лука Лейденскій (?) 634. с.
Бернг. в. Орлей 638. н.
Іоаннъ Схорель 640. в.
Кр. Аллори 677. н.
Сальват. Роза. 684. н.
Рубенсъ 690. н. 695. в.
Сам. ван'Гогстретенъ 712. н.
Веласкесъ. 723. с.
П. Брёйгель 745. н.
Теніерсъ младш. 747. в. 748. в. 749. с.
Іос. Кресбеке 751. в.
Янъ Стэнъ 752. н.
П. ван'Лааръ 754. н.
Тербургъ 756. н.
Г. Метсю 759. н.
Петеръ Снайерсъ 770. н.
А. Эльцгеймеръ 772. н.
Сванефельтъ 775. н.
Іоаннъ Ботъ 777. в.
Фил. Вуверманнъ 779. н.
А ван'дер'Нээръ 782. н.
Як. Рейсдааль 784. в.
Хоббема 785. в.
Эвердингенъ 785. н.
І. Парцеллисъ 786. в.
Бон. Петерсъ 786. в.
Петеръ Пээфсъ 787. н.

Г. в. Стээнвикъ 787. н.
Фр. Спейдерсъ 790. н.
Іоаннъ Фейтъ 790. н.
Мих. Гондекутеръ 791. в.
Живописцы по части изображеній закусокъ 792. в.
І. ван'Гёйсумъ 793. в.
Іо. Давидъ де Гэмъ 792. н.
А. Раф. Мингсъ 795. н.
К. Раль 803. н.
І. Кохъ 807. в.
П. Крафтъ 807. в.
Л. Шнорръ (братъ Юліуса Ш.) 807. с.
Ф. Гауэрманнъ 807. н.
П. Фенди 807. н.
Импер. академія художествъ. Лука Лейденскій 634. н.
Амбразерево собраніе. Гансъ Мемлингъ 523. н.
Оперный театръ. М. ф. Швиндъ 803. н.
Домъ Инвалидовъ. П. Крафтъ 807. в.
Арсеналъ К. Блаасъ 807. с.

Галле. *Церковь Пресв. Богородицы.* Матт. Грюневальдъ 594. в.
Ц. Св. Морица. Картины XV стол. 547. в.
Ц. Марьинская. Юл. Гюбнеръ 809. с.
С. Галленъ. *Библіотека.* Мин. IX стол. 81. пр. 3.

Галль (въ Швабіи). *Ц. С. Михаила.* Ульмская школа XV стол. 547. в.
Ц. С. Урбана. Ульмская школа XV стол. 547. в.

Гальберштадтъ. *Соборъ.* Ковры 110. в.—Іоаннъ Рафонъ 540. н.
Богородицкая церковь. Стѣнныя изображенія XII и XIII стол. 98. в.—Стѣнныя изобр. XV стол. 164. н.

Гамбургъ. *У дра. Абендрота.* Карлъ Раль 803. н.
У. г. Г. Риссера. Оппенгеймъ 808. в.

Ганноверъ. *Въ залѣ ордена Гвельфовъ.* І. и Францъ Рипенгаузенъ 818. н.
У. г. Гаусманна. Іоаннъ Рафонъ. 541. в.

Гегбахъ (близъ Бибераха) *Монастырь.* Ульмская школа XV стол. 547. в.

Геербергъ. (близъ Гайльдорфа, Вюртембергъ). *Часовня.* Барт. Цейтбломъ 545. н.
Гейльсбронпъ (во Франконіи) *Монастырь.* М. Вольгемутъ (?) 557. н.—Шёйффелинъ 587. н. — Матт. Грюневальдъ (?) 593. н.—Картины XIII стол. 134. пр.

Геймерсгеймъ. (на Аарѣ). *Церковь.* Стеклописныя работы XIII стол. 130. н.

Гельнгаузенъ. *Приходская церковь.* Ник. Шитъ 539. с.

Гельторфъ. *Дворецъ.* Лессингъ. Илюддеманнъ, Г. Мюкке 808. н.

Гёппингенъ. (Королевство Вюртемб.). *Церковь.* Стѣнныя изображенія XV стол. 543. с.

Гёттингенъ. *Библіотека.* Генрихъ ф. Дудерштадтъ 163. в.—Іоаннъ Рафонъ 541. в.
Гильдесгеймъ. *С. Михаилъ.* Изображенія на потолкѣ XIII стол. 96. н.

Гогенштвангау. М. Нэгеръ 805. в.—Гейдекъ 805. н.

Госларъ. *Соборная часовня.* Картины XIV стол. 134. н.
Монастырь Нейверкъ. Стѣнныя изобр. XII стол. 98. н.
Ратуша. Стѣнныя изобр. XV стол. 541. пр. 2.

Гота. *Герцогская библ.* Миніат. X стол. 85. в. 91. в.

Греиффенгагенъ (въ Помераніи). *Николаевская церковь.* Давидъ Редтель 647. н.
Грюнбергъ (въ Гессенѣ). Стеклописныя работы 131. в.

Данцигъ. *Церковь С. Маріи.* Гансъ Мемлингъ 521. с.

Дармштадтъ. *Музей.* Стеклописныя работы XIII стол. 131. в.—Школа М. Вильгельма 153. в.—Школа М. Стефана 158. в. 160 н. 161. в.—Рафаэль (копіи) 410. в.—Кёльнская школа XV стол. 535. н. — Л. Кранахъ старшій 602. в.—Гансъ Гольбейнъ младшій 615. н. — Кёльнская школа XVI стол. 626. пр. 1.—Эд. Штейнбрюкъ 809. н.

Динкельбюль (въ Швабіи) *Ц. С. Георгія.* Фридр. Герленъ 542. с.

Дортмундъ. *Маріинская церковь.* Кёльнско-Вестфальская школа 162. в.
Ц. Св. Рейнольда. Кёльнско-Вестфальская шлола 162. с.
Приходская церковь (ц. Доминиканцевъ). Гильдегардусъ 627. н. — Викторъ и Генрихъ Дюнвегге 630. н.

Дрезденъ.
Католическая церковь. А. Р. Менгсъ 795. н.
У г. фонъ Квандта. Сандро Боттичелли 259. н.—Моретто 470. с.
Королевская картинная галерея.
Эрколе Гранди 280. н.
Джіов. Беллини (или Чима да Конельяно) 292. в.
Баккіакка 309. в.
А. дель Сарто 363. в.
Рафаэль 407. н.
Джіул. Романо 423. н.
Ник. делл'Аббате 426. н.
Баньякавалло 430. н.
Доссо Досси 433. в. н.
Кореджіо 441. н. 442. в. 445. н. 446. в.
Джіорджіоне 452. с.
Тиціанъ 459. н. 463. н.
Паоло Веронезе 480. с. 481. в.
Іоаннъ ван'Эйкъ 506. в.
Л. Кранахъ младшій 604. в.
Г. Гольбейнъ младшій 329. н. 615. с. 620. в.

Кёльнская школа XVI стол. 626. н.
Ант. Мооръ 640. н.
Корнел. изъ Гарлема 645. н.
Анниб. Караччи 664. н. 665. в.
К. Чиньяни 669. в.
Дом. Фети 676. н.
Карло Дольчи 677. н.
Мик. Андж. да Караваджіо 680. с.
Орбетто 686. н.
Рубенсъ 698. н. 770. н.
Ван'Дейкъ 702. н
Рембрандтъ 708. с. 710. в. 711 с.
Ферд. Боль 712. н.
Бальт. Деннеръ 715. в.
Веласкесъ 723. с.
П. Брейгель младш. 746. в.
Герг. Доу 759. в.
Г. Метсю 759. н.
Каспаръ Нечеръ 761. в.
Лука ван'Уденъ 770. н.
Іоаннъ Ботъ. 777. в.
Г. Сахтлевенъ 777. н.
Беркгемъ 779. в.
Ф. Вуверманнъ 779. н.
А. ван'де Вельде 780. в.
І. ван'Гойэнъ 781. н.
А. ван'дер'Нээръ 782. н.
А. Ватерлоо 782. н.
Мурильіо 729. в.
Як. Рейсдааль 783. н. 784. в
Сал. Рейсдааль 784. н.
Эвердингенъ 785. н.
С. де Влійгеръ 786. с.
Петеръ Нээфсъ 787. н.
Фр. Снейдерсъ 790. н.
М. Гондекутеръ 790. н.
Живописцы по части изображеній закусокъ 792. в.
Дан. Сегерсъ 792. с.
Дав. де Гэмъ 792. н.
І. ван' Гейсумъ 793. в.
А. Раф. Менгсъ 795. н.

Королевскій дворецъ. Эд. Бендеманнъ 809. в.

Частное королевское собраніе. Іосифъ Кохъ 800. с.—К. Пешель 812. в.

Дюльменъ. (въ Вестфаліи). В. Шадовъ 802. н.

Дюссельдорфъ. *Іоанновская церковь.* Г. Мюкке 808. н.

Судейскій залъ. А. Бауръ 841. с.

Зёстъ. *Маріинская церковь.* Вестфальская школа XV стол. 539. н.

Ц. С. Павла. Кёльнско-вестфальская школа. 162. с.

Зигмарингенъ. *Дворецъ.* Барт. Цейтбломъ 544. н. 546. в.

Зинцигъ. *Церковь.* Кельнская школа XV. стол. 533. с.

Калькаръ *Главная церковь.* Калькарская школа 538. с. — Іоаннъ Калькарскій 629. н.

Кальсруэ. *Академія.* Мор. ф. Швиндъ 803. н.

Католическая церковь. М. Элленридеръ. 807. в.

Музей. І. В. Ширмеръ 811. в.

Карльштейнъ. (въ Богеміи). *Замокъ.* Теодорихъ изъ Праги 140. н.—Ник. Вурмсеръ 140. н. 141. в.—Кунтце 141. в.—Ѳома Мутинскій 141. с. 233. с.

Кведлинбургъ. *Церковь.* Миніатюры X стол. 81. н. 85. в.—Стар. стѣнныя изображенія 98. н. — Ковры приблиз. 1200 г. 110. в.

Кёльнъ. *Соборъ.* Стѣнныя изображенія XIV стол. 125. в. и сл. — Стеклописныя работы XIV стол. 131. н. — Вильгельмъ Кёльнскій 150. с.—Стефанъ Кёльнскій 155. в. — Стеклописныя работы XVI стол. 628. н.—Кёльнская школа XVI. стол. 629. в. с.

Ц. С. Андрея. Кёльнская школа XV стол. 161. н.—Кёльнская школа XVI. стол. 629. в.

Ц. Свв. Апостолъ. Завѣса во время поста XIII стол. 136. н.

Ц. Св. Куниберта. Стеклописныя работы XIII стол. 130. н.—Современники М. Вильгельма 152. н.—Школа М. Вильгельма 153. в. с.—Кёльнская школа XV стол. 536. н.

Ц. Св. Георгія Старинныя стѣнописныя работы 99. н.—Стеклописныя работы XVI стол. 628. н.

Ц. Св. Герсона. Мозаика. XII стол. 100. в.— Стѣнныя изобр. XIII стол. 122. н.— Кёльнская школа XVI стол. 629. в.

Ц. Св. Іоанна Кр. Старинныя стѣнныя изобр. 99. н.

Ц. Св. Маріи на Капитоліи. Старинныя стѣнныя изобр. 99. н.—Кёльнская школа XV стол. 535. н.—Школа Дюрера 582. н.—Стеклописныя работы XVI стол. 628. в.

Св. М. въ Лискирхѣ. Мнимый Схорель (копіи) 626. в.

Ц. Св. Пантелеона. Стеклоп. работы XVI стол. 628. н.

Ц. Св. Петра. Стеклоп. работы XVI стол. 628. н.—Кёльнская школа XVI стол. 629. в.—Рубенсъ 695. в.

Протестанская ц. Стеклоп. работы XVI стол. 628. н.

Ц. Св. Северина. Стѣнныя изобр. XIII стол. 122. н.—Стѣнныя изобр. XIV стол. 148. в. — Вильгельмъ Кёльнскій 151. в. — Кёльнская школа XV стол. 535. с. 536. с.—(Генрихъ Альдегреверъ?) 587. в.—Барт. де Бринъ 646. н.

Ц. Св. Урсулы. Изображенія 1224. г. 99. н.—Стѣнныя изобр. XIII стол. 122. н.— Живопись XV стол. 161. с.

У г. Баумейстера. Кёльнская школа XV стол. 533. в.—Кельнск. школа XVI стол. 629. в.

г. Буреля. Схорле „Schoorle" 640 в.

У г. Эссинга. (прежде) Школа М. Стефана 160. в. (Генрихъ Альдегреверъ?) 587. в.

У г. Гейра. Кельнск. школа XV стол. 534. в. Мнимый Лука Лейденскій 627. с.

У г. Гоана. Кельнск. школа XV стол. 537. в. Мнимый Лука Лейденскій 627. с.—Барт. де Бринъ 617. в.

Собраніе покойнаго Д-ра Керна. Современники М. Вильгельма 152. с.—Школа М. Стефана 160. в. — Кельнская школа XV стол. 534. н. 535. с. 536. с.—Мнимый Лука Лейденскій 627. с.

У г. Ф. Энгельса. Ф. Гонно 812. в.

У г. Мерло. Кельнская школа XVI стол. 627. н.

У г. Оппенгейма. П. Христофсенъ 511. с.

У г. Шмитца. Стефанъ Кёльнскій 154. н.—Школа М. Стефана 160. в. — Кёльнск. школа XV стол. 536. с. — Кёльнск. школа XVI. стол. 629. в.

У г. Цаноли. Кёльнская школа XV стол. 534. н.—Кёльнская школа XVI стол. 627. н.

Городской музей.

Кёльнская школа XIV стол. 133. н. 134. в

Вильгельмъ Кёльнскій 149.

Современники М. Вильгельма 152. в.

Школа М. Вильгельма 152. с. н.

Стефанъ Кёльнскій 155. в. 157. н.

Школа М. Стефана 158. в. н. 161. с. н.

Кёльнская школа XV стол. 534. с. 535. в. 536. с. 537. в.

А. Дюреръ 582. с.

Мнимый Схорель 625. н.

Антонъ Вормсскій 628. в.

Кёльнская школа XVI стол. 629. в.

Барт. де Бринъ 646. н.

Эд. Штейнле 808. в.

Кембергъ, (близъ Виттенберга). *Городская церковь.* Л. Кранахъ младшій 603. в.

Кентгеймъ. (Вюртембергъ) *Часовня.* Стѣнныя изобр. XIII стол. 127. в.

Киль. *Въ Кунстгалле.* (художественномъ собраніи) Бон. Дженелли 803. с.—Морицъ ф. Швиндъ 803. н.

Кильбургъ. (на Эйфелѣ), *Главная церковь* Стеклописныя работы XVI стол. 628. н.

Кирхсаръ. (близъ Альтенара) *Церковь.* Школа М. Вильгельма 153. н.

Клостернёйбургъ. (близъ Вѣны) *Монастырь.* Австрійская школа 559. с.

Кобленцъ. *Ц. Св. Кастора.* Стѣнныя изобр. XIII стол. 99. н.—Вильгельмъ Кёльнскій 148. н. Рейнск. школа приблиз. 1500 г. 537. в.

Больничная церковь. Рейнская школа XV стол. 537. в.—Рейнская школа XVI стол. 929. с.

У г. ф. Лассо. Школа М. Вильгельма 152. н.

Кольбергъ, (въ Помераніи). *Маріинская церковь.* Живопись XIV стол. 128. с.

Кольмаръ. *Библіотека.* Гансъ Бальдунгъ. 607. н.

Ксантенъ. *Церковь.* (Іоаннъ Калькарскій?) 630. с.—Барт. де Бринъ 646. н.

Кюсъ (на Мозелѣ). *Больница.* Кельнск. школа XV стол. 534. в.

Ландсбергъ, (на Вартѣ). *Церковь.* К. Бегасъ 813. н.

Леннингъ. *Николаевская церковь.* А. Фр. Эзеръ 795. в.

Собраніе барона Шпека фонъ Штернберг. Рафаэль 414. н. — А. Дюреръ 568. пр. 2.

Библіотека городскаго совѣта. Сальв. Роза 683. пр.

Музей. Эрвинъ Спектеръ 818. в.—Теодоръ Гроссе 841. в.

Домъ Гертеля. Фридр. Преллеръ 840. н.

Линцъ, (на Рейнѣ) *Церковь.* Кёльнск. школа XIV 533 с.

Лорхъ. (близъ Гогенштауфена). *Церковь.* Стѣнныя изобр. XV стол. 543. н.

Любекъ. *Соборъ.* Мемлингъ 523. в.—Іоаннъ Мабузъ 639. н.

Ц. С. Екатерины. Стѣнныя изобр. XIV стол. 129. в.

Ц. Пресв. Богородицы. Франч. ди Домен. Ливи 162. н. — Пляска смерти XV. стол. 548. пр. 2.—Матт. Грюневальдъ 593. н.—Янъ Мостартъ 634. н. — Бернг. в. Орлей 639. в.—Фридр. Овербекъ 801. н.

Майнцъ. *Городская картинная галерея.* А. Дюреръ (копіи) 572. в. — Мнимый Лука Лейденскій 627. н.

Марбургъ. *Елисаветинская церковь.* Стеклописныя работы XIII стол. 130. н.—Ковры приблиз. 1300 г. 136. в.

Маріенбургъ. (въ Пруссіи) *Церковь.* Мозаичный рельефъ 142. н.

Въ Ремтерѣ. К. Кольбе 814. в.

Маріенвердеръ. Мозаика 142. н.

Маульбронпъ. *Монаст. Церковь.* Стѣнописныя изобр. 1424 г. 164. с.

Мейссенъ. *Соборъ.* Фридр. Герленъ (?) 543. в.—Л. Кранахъ старшій 598. в.

Мемлебенъ, (на Унструттѣ). *Монастырская церковь.* Живопись XIII стол. 129. в.

Мерзебургъ. *Соборъ.* Л. Кранахъ младшій 603. с.

Метлеръ, (близъ Дортмунда). *Церковь.* Стѣнописныя изобр. XI стол. 97. с.

Минденъ (въ Пруссіи). *У г. Крюгера.* Лисборнскіе мастера 538. н. 539. в.

Монакамъ (близъ Гиршау, Вюртемб.). *Церковь* Швабская школа XV стол. 547. с.

Морицбургъ (близъ Дрездена). Л. Кранахъ старшій 602. в.

Мюльгаузенъ, (на Неккарѣ) *Ц. Св. Вита.* Стѣнныя изображенія XIV стол. 127. н.—Прагская школа XIV стол. 142. в.

Мюнхенъ.

Дворцовая часовня всѣхъ святыхъ и Базалика. Гейнр. Гессъ 804. в.

Ц. св. Лудвига. Корнеліусъ 801. с.

Лейхтенбергская галерея, см. *С. Петербургъ.*

Максимиліанеумъ. Альбр. Адамъ 805. н.

Дворецъ герцога Макса. Р. ф. Лангеръ 806. с.

У барона Шакка. Б. Дженелли 803. в. — К. Раль 804. в.—Беклинъ 844. в.— А. Фейербахъ 843. н.—Ф. Ленбахъ 844. в.

Собраніе князя Валлерштейна (Въ Мюнхенѣ или въ другомъ мѣстѣ?) Джіусто Падовано 234. н.

У г. Дра. Б. Ферстера. Школа М. Стефана 158. с.

Кенигсбау и новый дворецъ Ю. Шнорръ 802. н.—Іос. ф. Стилеръ 806. в.

Дворцовый садъ (аркады). Роттманнъ 805. н.

Дворцовая библіотека. Мин. IX и X стол. 78. н. 81. в. н. 82. в. — Мин. XI стол. 89. в. 90. в. 101. в.—Мин. XII стол. 101. с.—Мин. XIII стол. 105. н. 137. в.—Рисунки А. Дюрера и Кранаха старшаго 580. в. 602. в.

Глиптотека. Корнеліусъ 801. в. с.

Пинакотека.

Вильгельмъ Кёльнскій 151. н.
Школа М. Вильгельма 153. в.
Стефанъ Кельнскій (?) 158. в.
Школа М. Стефана 160. в.
Франч. Франчія 313. в.
Микельанджело (копія) 349. в
А. дель Сарто 363. в.
Рафаэль 369. пр. 376. н. 377. в. 379. н. 403. в. 413. в.
Инноч. да Имола 431. с.
Кореджіо 446. н.
Джіорджіоне 451. н.
Тиціанъ 464. н. 466. н.
Парисъ Бордоне 473. н.
Мих. Кокси 503. в.
Гуго ван'де Гёсъ 511. н. (?) 525. в.
Диркъ Стуербаутъ 513. н.
Рожьѐ изъ Брюгге 515. н. 516. в.
Мемлингъ 521. с. н.
Герг. Горебутъ (?) 524. н.
Ливинъ де Витте (?) 524. н.
Герг. изъ Гарлема (?) 527. в.
Кельнск. школа XV стол. 534. н.
Конр. Фіолль 538. в.
Барт. Цейтбломъ 545. н.
Март. Шонгауеръ 551. в.
Гансъ Ларгмайръ 551. пр. 1.
Гольбейнъ старшій 554. в.
Том. Буркмайръ 555. с.
М. Вольгемутъ 556. н.
А. Дюреръ 569. н. пр. 577. н. 578. в. 580. н. 583. н. 585. пр. 1. 2.
Гансъ Кульмбахскій 586. н.
Генр. Альдегреверъ 587. в.
Барт. Бегамъ 588. с. н.
Альб. Альтдорферъ 589. с. 590. н.
Мельх. Фезеле 591. н.
Георгъ Брёй 591. н.
Мих. Оффингеръ 592. в.
Георгъ Пенсъ 592. с.
Мат. Грюневальдъ 593. с.
Л. Кранахъ старш. 599. н.
Л. Кранахъ младш. 604. в.
Март. Шаффнеръ 605. в.
Гансъ Буркмайръ 608. н.
Гансъ Гольбейнъ младшій 610. н. 616. с. 620. н.
Хр. Амбергеръ 622. в.
Мнимый Схорель 625. н.
Мнимый Лука Лейденскій 627. н.
Іоаннъ изъ Мелема 629. н.
Іоаннъ изъ Калькара 630. в.
Лука Лейденскій 634. с.
Бернг. ван'Орлей 638. н.
Ник. Лусидель 640. н.
Март. Гемскеркъ 641. н.
Фр. Франкъ младш. 644. н.
Авр. Блумартъ 646. в.
Ар. Шварцъ 648. в.
І. Роттенгаммеръ 648. в.
К. Чиньяни 669. в.
Гуидо Рени 671. с.
Рубенсъ 695. в. до 697. в. 698. н. 770. с.
Ван Дейкъ 700. в. с.
К. де Крайеръ 704. в.
Францъ Гальсъ 705. н.
Теод. де Кейзеръ 705. с.
Рембрандтъ 708. с. 710. в. н. 711. с.
Г. ван'ден'Экгаутъ 712. в.
Г. Гонтгорстъ 714. в.
Зурбаранъ 721. н.
Веласкесъ 723. в.
Мурильіо 727. в.
Ант. Переда 732. в.
Клаудіо Коэльіо 732. н.
Э. ле Сюёръ 737. с.
П. Брёйгель старшій 745. н.
Теніерсъ младшій 749. в.
А. Броуэръ 750. н.
Янъ Стэнъ 753. в. 754. в.
Жанъ ле Дюкъ 754. н.
Тербургъ 756. в.
Гергардъ Доу 758. в. н. 759. в.
Г. Метсю 759. н.
Ф. в. Міэрисъ 760. в.
Г. Схалькенъ 761. в.
П. де Гооге 762. в.
Іоаннъ Брейгель 768. в.
А. Эльцгеймеръ 772. н.
Клодъ Лорренъ 775. н.

Іоаннъ Ботъ 777. в.
Г. Сахтлевенъ 778. н.
І. Б. Веэниксъ 778. н.
А. ван'де Вельде 780. в.
І. ван'Гоненъ 781. н.
Янъ Вейнантсъ 782. в.
А. ван'дер'Нээръ 782. н.
Як. Рёйсдааль 784. в.
Сал. Рёйсдааль 784. н.
Хоббема 785. в.
І. Р. де Врінсъ 785. в.
Эвердингенъ 785. н.
Іо. Петерсъ 786. в.
С. де Влійгеръ 786. с.
Л. Бакгёйзенъ 786. н.
Петеръ Нээфсъ 787. н.
Іоаннъ Фейтъ 790. н.
Іоаннъ Веэниксъ 790. н.
Іоаннъ ван'Гейсумъ 793. в.
Фрески Корнеліуса 801. в.

Новая Пинакотека. Ферд. Оливьѐ 800. с.—Л. Рейнгардтъ 800. с. Францъ Катель 800. с.—Вильг. ф. Каульбахъ 804. н.—Роттманнъ 805. н.—Карлъ Шорнъ 814. в.—Авг. Ридель. 818. н.

Мюнстеръ. *Соборъ.* Германнъ цумъ Рингъ 631. н.

Павловская Библіотека. Кельнск. миніатюры 160. н.

Провинціальный музей. Картины XIII стол. 108. в.—Кёльнско-Вестфальская школа 161. н. 162. в. — Лудгеръ цукъ Рингъ старшій 631. н.

Ц. С. Эгидія. Эд. Штейнле 808. в.

У г. Дра. Гайндорфа. Лисборнскіе мастера 539. с.

У г. Дра. фонъ Цур-Мюленъ. Лисборнскіе мастера 539. с.

Мюнстермайфельдъ. *Ц. Св. Мартина.* Кельнская школа XVI стол. 629. с.

Мунстерэйффель. *Приходская церковь.* Школа М. Стефана 160. в. — Кельнская школа XV стол. 535. н.

Наумбургъ. *Соборъ.* Л. Кранахъ. младшій 603. с.

Ц. Св. Венцеля. Л. Кранахъ старшій 599. н.

Нёрдлингенъ. *Главная церковь. (С. Георгія).* Фридр. Герленъ 542. в. н.—Барт. Цейтбломъ 544. н.—Г. Шёйффелинъ 587. с.—Баст. Тайгъ 588. в.

Ц. С. Сальватора. Іессе Герленъ. (?) 543. в.

Городская библіотека. Іессе или Фр. Герленъ 543. в.

Ратуша. Г. Шёйффелинъ 587. н.

Нордгаузенъ *Ц. Св. Власія.* Л. Кранахъ старшій 598. н.

Нюрнбергъ *Церковь Богородицкая.* Картины XIV стол. 135. в. — Нюрнб. школа германскаго стиля 144. н. М. Вольгемутъ 557. с.

Ц. Св. Якова. Картины 1244 г. 134. пр.

Ц. Св. Іоанна. М. Вольгемутъ 557. н.

Часовня Честнаго Креста. М. Вольгемутъ 556. н.

Ц. Св. Лоренца. Картины XIV стол 135. в.—Старинный коверъ 136. в.—Нюрнб. школа герм. стиля 144. с. н. Фейтъ Гиршфогель 558. в.—Гансъ ф. Кульмбахъ. 586. в.

Ц. Св. Зебальда. Картины XIV стол. 135. в. — Нюрнб. школа германскаго стиля 145. в. с.—Нюрнбергская школа XV стол. 557. н. 558. в. — Гансъ ф. Кульмбахъ 586. н.

Въ залѣ ратуши. А Дюреръ 581. в.

У г. Кампе. М. Вольгемутъ 557. н. — А. Дюреръ 567. с. — Л. Кранахъ старшій 599. н.

У г. Гертеля. Гансъ Буркмайръ 608. н.

У семейства Гольцшуэровъ. А. Дюреръ 583. с.

Городская галерея въ домѣ Ландаускаго братства.

Герг. в. д. Мейре (?) 512. в.
Сиг. Гольбейнъ 554. н.
Мих. Вольгемутъ 557. в.
А. Дюреръ 578. в.
Гансъ ф. Кульмбахъ 586. н.
(Генр. Альдегреверъ?) 587. в.
А. Альтдорферъ 591. в.
Георгъ Пенсъ 592. н.
Л. Кранахъ старшій 601. в.
Гансъ Буркмайръ 608. н.
І. в. Сандрартъ 714. в.

Галерея въ городскомъ замкѣ.

Картины XIV стол. 135. в.

Нюрнбергск. школа германскаго стиля 144. в. 145. с. н.
Іоаннъ Кельнскій 537. н.
М. Вольгемутъ 557. в.
Нюрнбергск. школа XV стол. 558. в.
Шварцъ ф. Ротенбургъ 558. в.
Гансъ ф. Ольмдорфъ 558. н.
Гансъ ф. Кульмбахъ 586. с.
Н. Шёйффелинъ 587. н.
Гансъ Буркмайръ 608. н.

Галерея въ Морицовой часовнѣ.

Вильгельмъ Кёльнскій 151. н.
Школа М. Вильгельма 153. в.
Школа М. Стефана 160. в.
Школа Рожьѐ изъ Брюгге 505. н.
Мемлингъ 522. н.
Кёльнск. школа XV стол. 534. н. 535. в.
Калькарская школа 538. н.
Барт. Цейтбломъ 545. н.
Крамеръ изъ Ульма 546. н.
Март. Шонгауеръ (?) 551. в.
Гольбейнъ старшій 554. в.
Сиг. Гольбейнъ 554. н.
Мих. Вольгемутъ 557. в.
А. Дюреръ. 577. н.
Гансъ Кульмбахскій 586. в.
Г. Шёйффелинъ 587. н.

Баст. Тайгъ 588. в.
Барт. Бегамъ 588. с.
А. Альтдорферъ 591. в.
Георгъ Пенсъ 592. с.
Гансъ Гриммеръ 595. в.
Л. Кранахъ старшій 599. н. 603. н.
Л. Кранахъ младшій 603. н.
Март. Шаффнеръ 605. н.
Гансъ Шёпферъ 606. в.
Гансъ Бальдунгъ 607. н.
Гансъ Буркмайръ 608. в.
Барт. д еБрійнъ 646. н.

Обервезель. *Соборная церковь.* Кельнская школа XIV стол. 134. с. — Рейнская школа послѣ 1500 г. 537. в. н.

Ц. Св. Мартина. Рейнск. школа послѣ 1500 г. 537. н.

Ольденбургъ. *Дворецъ.* І. Г. В. Тишбейнъ 796. н.

Оппенгеймъ. *Ц. Св. Екатерины.* Стѣнныя изобр. XIV. стол. 128. в.—Стеклописныя работы XIV стол. 132. с.

Парецъ. (Въ восточномъ Гавельскомъ округѣ). *Церковь.* Вильгельмъ Вахъ 813. в.

Пестъ. *Музей.* П. Крафтъ 807. в.
Ц. Св. Іосифа. Л. Куппельвизеръ 807. с.

Пильницъ. *Часовня и столовая.* Хр. Фогель фонъ Фалькенштейнъ 812. в.

Пирмонтъ. *Дворецъ.* Іоаннъ Гейнрихъ Тишбейнъ старшій 715. н. — І. Г. В. Тишбейнъ 796. н.

Поммерсфельденъ (близъ Бамберга). *Галерея графа Шенборна.* Андрея Соларіо 339. н. — А. Дюреръ 583. н. — Л. Кранахъ старшій 616. н.—Рубенсъ 695. с.—Г. ван' ден Экгаутъ 712. с. — Живописцы по части предметовъ домашняго затишья 793. пр.

Потсдамъ. *Городской замокъ.* Ваттò и его послѣдователи 765. в. (см. Сансуси).

Мраморный дворецъ. А. ф. Клеберъ 813. н.

Прага. *Соборъ.* Прагская школа 141. пр. — Мозаика XIV стол. 142. с. — Ѳома Мутинскій 233. н.

Страховъ монастырь. Прагская школа 142. в.—А. Дюреръ 570. н.

Тейнская церковь. Прагская школа 142. н.

Вышеградъ. Прагская школа 141. н.

Галерея областныхъ чиновъ. Теодорихъ изъ Праги 140. н. — Прагская школа XV стол. 143. в. — Герг. ван'Гарлемъ 527. в.— Гольбейнъ старшій 554. в.—Генр. Альдегреверъ 587. в. — Л. Кранахъ старшій 601. в. — Ник. Маасъ 712. н. — Карлъ Скрета 714. н.— Матт. Зимбрехтъ 714. н.

Чешскій музей. Мин. XIV стол. 142. н.
Ц. Св. Стефана. Матт. Зимбрехтъ 714. н.

Дворецъ Чернина. Лор. Рейнеръ 715. в.

Въ часовняхъ Страстнаго пути на Лаврентьевской горѣ. І. Фюрихъ 802. в.

Регенсбургъ. *Соборъ.* Стеклописныя работы XIV стол. 132. с.

Собраніе историческаго общества. А. Альтдорферъ 591. н. — Мих. Остендорферъ 592. в.—Мельхіоръ Боксбергеръ и Себ. Кирхмейеръ 647. н.

У г. Креннера. Іоаннъ ван'Эйкъ 506. в.— А. Альтдорферъ 591. н.

Реесъ, (на нижнемъ Рейнѣ). *Церковь.* Іоаннъ Калькарскій 630. в.

Ремагенъ. *Ц. Св. Аполлинарія.* Эрнстъ Дегеръ 808. в.

Рейнекъ. *Замокъ.* Эд. Штейнле 808. в.

Ринернъ (близъ Гамма). *Церковь.* Вестфальская школа XV стол. 540. в.

Розенштейнъ. *Замокъ.* Дитрихъ 806. н.

Ротенбургъ (на Тауберѣ). *Ц. Св. Якова.* Фридр. Герленъ 542. н.
Ратуша. Фридр. Герленъ. 542. н.

Сансуси, (близъ Потсдама). *Галерея въ корол. дворцѣ.* Францъ Флорисъ 644. с. (теперь въ Берлинѣ).—Ваттò и его послѣдов. 765. в.

Церковь. Мозаика XIII стол. 54. с.

Тифенброннъ, (близъ Кальва). *Церковь.* Лука Мозеръ 1431 г. 164. н.— Гансъ Шюлейнъ 544. н. — Манера М. Шаффнера 605. пр.

Трацберъ, (въ Тиролѣ). *Замокъ.* Касп. Розенталеръ 558. н.

Трептовъ на Регѣ. (въ Помераніи). *Маріинская церковь.* Живопись XIV стол. 128. н.

Триръ. *Соборная библіотека.* Англосакс. Миніат. 79. в. — Мин. X стол. 85. в.—91. в.—Мин. XII и XIII стол. 107. в.

Соборная ризница. Мин. X стол. 91. в.
Ц. Св. Гангольфа. Рейнская школа XVI стол. 629. н.

Городская библіотека. Франкскія Мин. 78. в.—Мин. X стол. 91. в.

У г. Платтау. Рейнск. школа XV стол. 537. в.

Ульмъ. *Соборъ.* Іессе Герленъ 543. в.— Іергъ Стоккеръ 546. н.—Крамеръ и Вальде 546. н. — (Март. Шонгауеръ?) 550. н. — Март. Шаффнеръ 605. н.

Эгингерговъ. Стѣнныя изобр. XV стол. 165. в.

Домъ Вейкманновъ. Стѣнныя изобр. XVI стол. 544. в.

Городская собственность. Ульмская школа XV стол. 547. в.

У г. Эзера. Барт. Цейтбломъ 546. в.

У г. профессора Гаслера. Барт. Цейтбломъ 545. в.

Форхгеймъ. (близъ Бамберга). *Дворцовая часовня.* Стѣнныя изобр. XIII стол. 128. в.

Франкфуртъ, на М. *Соборъ.* Стѣнныя изобр. Кельнск. школы. 160. н.

Музей. Рожье ванъ. Вейде старшій 516. н.

У т. Бретано. Диркъ Стуербоутъ 514. с.—Ванъ'Дейкъ 700. в.

У т. Георга Бретано. Жанъ Фуке 529. н.—Мин. его же руки (?) 531. с.

У т. Кирове. Полидоро да Караваджіо 429. в.

У т. Празнителя. П. Христоффсенъ 511. с.

Въ семействѣ Гольцхаузеновъ. Л. Кранахъ старшій 599. н.

У т. сенатора Бернуса до Фей (переселившагося въ Вѣну?) Филиппъ Фейтъ 802. в.

У т. Г. Ротшильда. Опиенгейнъ 808. в.

Въ Рёмерѣ. А. Ретель 810. в.

Библіотека. Современники М. Стефана 158. н.

Штеделевъ Институтъ.

Школа М. Стефана 160. в.

Фіесоле 230. в.

Барн. да Модена 234. в.

Макрино д'Альба. 284. н.

Моретто 470. н.

Петеръ Христоффсенъ 511. в.

Рожье изъ Брюгге 515. н.

Его школа 525. в.

Рожье ванъ. Вейде 526. в.

Конр. Фіоль 538. в.

Гольбейнъ старшій 554. в.

Копія съ Дюрера 573. в.

А. Дюреръ 582. с.

Гансъ Кульмбахскій 586. н.

Матт. Грюневальдъ. 594. в.

Мнимый Скорель 626. в.

Берни. в. Орлей 638. н.

Доминикино 668. в.

Мурильо 729. н.

Фридр. Овербекъ 801. н.

Фил. Фейтъ 802. в.

Вильгельмъ Шадовъ. 802. в.

Морицъ ф. Швиндъ 803. н.

Як. Беккеръ 803. н.

К. Ф. Лессингъ 809 в.

Фрейбургъ, что въ Брейсгау, *Мюнстеръ.* Живопись XIII стол. 127. в.—Стеклоп. работы XIV стол. 132. в. — Завѣса (во время поста) 136. с.— Гансъ Бальдунгъ 606. в. — Стекляпосныя работы XVI стол. 606. пр. 2. — Гансъ Гольбейнъ младшій 611. н.

Адельсгаузенскій монастырь. Мартинъ Шонгауеръ 550. н.

У т. Каноника Гиршера. Бартъ. Цейтбломъ 545. н.—Март. Шаффнеръ 606. в.—Г. Гольбейнъ младшій 610. н.

Хемницъ. *Городская церковь.* М. Вольгемутъ 556. н.

Дворцовая церковь. Манера Шейффелина 588. в.

Іоанновская церковь. Манера Шейффелина 588. в.

Цвиккау *П. Св. Екатерины.* Гансъ Кульмбахскій 586. н.

Маріинская церковь. Мих. Вольгемутъ 556. н.—Л. Кранахъ младшій 604. в.

Цюльпихъ. *Церковь.* Кельнск. школа XVI стол. 629. с.

Шлабахъ. *Церковь.* М. Вольгемутъ 557. в.– Мартинъ Шаффнеръ (?) 606. в.

Шварцъ'Рейндорфъ, (близъ Бонна) *Церковь.* Стѣнныя изображенія XII стол. 99. в.

Шванъ, (въ Тиролѣ). *Монастырь Францискацевъ.* Касп. Розенталеръ 558. н.

Шверинъ. *Дворцовая часовня,* Г. Пеанишнидтъ 841. н.

Шлейссгеймъ, (близъ Мюнхена). *Галерея дворца.*

А. Мехзельхирхеръ 558. с.

Ульрихъ Фютереръ 558. н.

Гансъ ф. Ольмдорфъ 558. н.

Копія съ Дюрера 573. в.

А. Дюреръ 577. в.

Бастіанъ Тайтъ 588. в.

Бартъ. Бегамъ 588. н.

А. Альтдореръ 590. н. с.

Мартъ Шаффнеръ 605. н.

Гуидо Рени 671. в.

П. Брёйгель старшій 745. н.

П. Брёйгель младшій 745. н. 746. н.

Тенiерсъ младшій 747. в. н. 748. в. 749. н.

І. Кресбеке 751. в.

Іоаннъ Брёйгель 768. в.

Лука ванъ'Уденъ 770. н.

А. Нейнакеръ 777. в.

А. Ватерлоо 782. н.

Шнеебергъ (въ Рудныхъ горахъ), *Прихожская церковь.* Л. Кранахъ старш. 598. н.—Медьх. Кродель 604. с.

Шнейеръ. *Соборъ.* І. Шрадольфъ 804. в.

Штеттинъ. *Городской музей.* Вальт. Вахъ 813. в.

Штольценфельсъ. *Часовня.* Эристъ Деген 808. в.— Г. Стильке 808. н.

Штуттгартъ. *Королевскій дворецъ* Готта. Шикъ 800. в.

Короля. частная библіотека. Мин. XIII стол. 105. в. 137. с.

Новый художественный музей. Пальма векіо 457. в.

Собраніе училища художествъ, Э. ф. Вехтеръ 800. в.

У пастора Грюнэйзена. Нин. Мануэль 622. н.

У графа Лейтрума. Март. Шаффнеръ 606. в.

Музей. (бывшее Абелево собраніе).
Гансъ Мемлингъ 523. н.
Герг. изъ Гарлема 526. н.
Барт. Цейтбломъ 545. в.
Ульмская школа XV стол. 547. в.
Петеръ Тагретъ 547. в.
Гансъ Кульмбахскій 586. н.
Г. Шёффелинъ 588. в.
Барт. Бегамъ 588. с.
Матт. Грюневальдъ 594. в.
Гансъ Бальдунгъ 607. н.

(„Схоорле?“) 640 пр. 3.
Эльберфельдъ. *Ратуша.* Г. Мюллеръ 808. н.

Судейскій залъ. А. Бауръ 841. с.
Эммерихъ. *Соборъ.* Ковчегъ (рака) для мощей 74. н.
Эрфуртъ. *Соборъ.* Л. Кранахъ старшій 597. в.

Реформатская церковь. М. Вольгемутъ (?) 556. н.

ШВЕЙЦАРІЯ.

Базель. *Соборъ.* Живопись XIV стол. 127. в.

Ратуша. Гольбейны 617. в. Гансъ Бокъ 647. н.

Публичное собраніе.
Остатки Пляски Смерти 547. н.
Стѣнныя изображенія XV стол. 548. в.
Мартинъ Шонгауеръ (?) 550.
Гольбейнъ старшій 554. с.
Сигм. Гольбейнъ 554. н.
Л. Кранахъ старшій 600. в. 601. в.
Гансъ Бальдунгъ 617. н.

Гансъ Гольбейнъ младшій 610. н. 611. пр. 1. 612 в. н. до 616.

Амбр. Гольбейнъ 621. н.
Ник. Мануэль 622. н.
Герри де Блесъ 642. н.

У г. Меглина. Сассоферрато (съ Рафаэля) 377. в.—Мастеръ І. М. 534. н.

У г. Фишера. А. Дюреръ 570. в. 580. с.—Г. Гольбейнъ младшій 611. с.

Бернъ. *Соборъ.* Ковры 136. с.

Городская библіотека. Ник. Мануэль 624. в.

У семейства Мануэль. Ник. Мануэль 624. в.

Цюрихъ *Вассеркирхе.* Гансъ Асперъ 621. н.

НИДЕРЛАНДЫ.

Амстердамъ.

У г. ванъ'Лоомъ. Рембрандтъ 708. в.

У г. б. Сикста. Рембрандтъ 708. в.

У г. ванъ'дер'Тоонъ. Л. Бангейзенъ 786. н.

Новая Ратуша. Фр. Гальсъ 705. в.—Б. ванъ'дер'Гельстъ 706. н.

Музей. Теод. де Кейзеръ 705. н. — Б. ванъ'дер'Гельстъ 705. н.—Рембрандтъ 708. н.—Говъ. Флинкъ 712. н.—Янъ Стэнъ 752. в.—Тербургъ 756. с.—Герг. Доу 758. в.—Каспаръ Нечеръ 761. в. — А. ванъ'д. Фенне 769. с.—Павелъ Поттеръ 780. н. І. ванъ' Гойенъ 781. н.—Янъ Вейнантсъ 782. в.—Фил. де Конинкъ 785. с.—Симонъ де Вліегеръ 786. с. - Виллемъ ванъ'дер'Вельде младш. 786. н.—Лудв. Бангейзенъ 786. н.—Э. де Витте 788. в.—І. ванъ'дер'Гейденъ 788. в.—Іоаннъ Веэнинкъ 790. н.—Мих. Гондекутеръ 791. в.—Дан. Сегерсъ 792. с.—І. Д. де Гемъ 792. н.

Рабочій домъ (Werkhuys). Б. в. н. Гельстъ 706. в.

Антверпенъ. *Соборъ.* Ф. Франкъ старшій 644. н.—Рубенсъ 692. в. 693. в.

Ц. Св. Антона. Ванъ'Дейкъ 700. в.

Ц. Св. Августина. Рубенсъ 693. н.

Ц. Св. Якова. Бернг. ванъ'Орлей 639. в.—Рубенсъ 693. в.—Ванъ'Дейкъ 700. с.

Ц. Св. Павла. Рубенсъ 694. в.—Теніерсъ старшій 746. в.

Ц. Св. Георгія. Год. Руффенсъ и Янъ Свертсъ 831. в.

Академія (*Музей*).
Картины XIV стол. 120. н.
Антонелло да Мессина 289. в.
Руб. ванъ'Эйкъ (?) 504. в.
Іоаннъ ванъ'Эйкъ 507. в.
Марг. ванъ'Эйкъ (?) 508. в.
Юстусъ Гентскій (?) 510. н.
Гуго ванъ'дер'Гёсъ (?) 511. пр.
Рожьё изъ Брюгге 516. с.

Мемлингъ 520. н.
Рожье ван'д. Вейде 526. в.
Древнефранцузская школа (?) 529. н.
Янъ Мостартъ 635. в.
Лука Лейденскій 634 пр.
Квинт. Массисъ 635. н. 636 н.
Іоаннъ Массисъ 637. н.
Мих. Кокси 641. в.
Францъ Флорисъ 644. н.
Фр. Франкъ старшій 644. н.
Фр. Поурбусъ старшій 644. н.
Мартинъ. де Восъ 645. в.
Окт. ван'Веэнъ 645. н.
Рубенсъ 691. н. до 693.
Ван'Дейкъ 699. н. 700. в. 701. н.
Корнелій де Восъ 703. в.
Янъ Стэнъ 753. пр.
А. К. Лансъ 829. н.
М. І. ван'Брээ 829. н.
В. І. Херрейнсъ 829. н.
Ф. де Брекелэръ 830. н.

Брюгге (Брюжъ). *Соборъ (Спасителя).* Картины XIV стол. 120. н.

Академія. Іоаннъ ван'Эйкъ 506. н. — Мемлингъ 520. с.—Герг. Горебутъ (?) 524. н. —Ант. Клессенсъ 525. н.

Ц. Пресв. Богородицы. Янъ Мостартъ 635. в.

Больница Soeurs noires. Диркъ Стуербаутъ 514. в.

Соборъ. Диркъ Стуербаутъ 514. в. — Ланселотъ Блондель 641. с.

Госпиталь Св. Іоанна. Мемлингъ 517 - 520.

Брюссель. *Соб. С. Гудулы.* Стеклописныя окна XVI стол. 638 пр. 2.

Музей. Мих. Вольгемутъ 557. н.—Бернг. в. Орлей 638. с.—Іоак. Патениръ 642. н.—Окт. ван'Веэнъ 645. с. — Рубенсъ 691. в. 694. в.—Ж. Б. Маду 832. в.

Библіот. герцоговъ Бургундскихъ. (при Музеѣ). Мин. приблиз. 1300 г. 121. в.—Мин. XV стол. 168. н. — Мин. Аттаванте 269. в.—Фландр. Мин. 528. н.

У герцога Аремберга. Фил. де Конингъ 785. в.

Національный дворецъ. Л. Галлѐ и Эд. де Бифве 830. в.

Гага. *Королевская Библіотека.* Миніат. X стол. 92. в. — Мин. Мемлинга (?) 524. пр. 2.

Собраніе голландскаго короля (прежняя *„Галерея принца Оранскаго въ Брюсселѣ“*, по большей части разбросанная).

Леонардо да Винчи 327. в. 330. н.
Рафаэль 415. с.
Іоаннъ ван'Эйкъ 507. в.
Рожьѐ Брюггскій 516. н.
Мемлингъ 521. в. 524. в.
Диркъ Струербаутъ 514. в.
К. Энгельбрехтсенъ 633. в.
Лука Лейденскій 634. в.
Іоаннъ Массисъ 637. н.
Берн. в. Орлей 638. н.
Іо. Мабузъ 639. н.
Авр. Блумартъ 646. в.
Музей.
Корнел. Гарлемскій 645. н.
Теод. де Кайзеръ. 705. н.
Рембрандтъ 707. н.
Теніерсъ младшій 748. в.
Янъ Стэнъ 752. в. 754. в.
Тербургъ 755. н.
Герг. Доу 758. в.
Ф. в. Міэрисъ 760. в.
Каспаръ Нечеръ 761. в.
Г. Схалькенъ 761. с.
Іоаннъ Брёйгель 768. в.
Р. Савери 768. н.
Павелъ Поттеръ 780. н.
Янъ Вейнантсъ 782. в.
Як. Рёйсдаалъ 784. в.
Фил. де Конингъ 785. в.
Виллемъ ван'дер'Вельде младшій 786. в.
І. ван'дер'Гейденъ 788. в.
Іоаннъ Веэниксъ 790. н.
І. Д. де Гэмъ 792. н.
Рахиль Рёйшъ 792. н.
Іоаннъ ван'Гейсумъ 793. в.

Вестренскій музей. Мих. в. д. Борхъ 121. в. — Копіи съ стѣнныхъ изображеній изъ Горкума 120. пр.

Гарлемъ. *Ратуша.* Г. Гальсъ 705. в.—Б. в. д. Гельстъ 706. в.

Въ богадѣльнѣ для престарѣлыхъ, (Oude Mans Huys). Г. Гальсъ 705. в.

Гентъ *Ц. Св. Бавона.* Губ. и Іоаннъ в. Эйкъ 498. в.—Рубенсъ 693. н.

Соборъ. Герг. ван'д. Мейре 512. в.

Ц. Св. Михаила. Ван'Дейкъ 700.—А. Лансъ 829. н.

Госпиталь la Biloque. Стѣнныя изобр. XIII. стол. 120. в.

У г. ван'Гейветтеръ. (Юстусъ Гентскій?) 510. н.

У г. ван'Роттердамъ. Губ. ван'Эйкъ 503. с.

Инернъ. *Ц. Св. Мартина.* Стѣнныя изобр. XIV стол. 120. н.

Куртре. *Ц. Пресв. Богородицы.* Ван'Дейкъ 699. н.

Лёвенъ (Лувенъ) *Ц. Св. Петра.* Диркъ Стуербаутъ 513. в.—Рожьѐ ван'дер'Вейде 526. в.—Квинт. Мессисъ 636. с.

Ц. Св. Гертруды. Мих. Кокси 641. в.

Ратуша. Диркъ Стуербаутъ 513. в. — Мих. Кокси 641. в.

У. г. Ньёвенюсъ. Диркъ Стуербаутъ 514. в. (теперь въ Брюссельскомъ музеѣ).

У г. ван'дер'Штрикъ. І. ван'Эйкъ 507. н.—Копія съ Ф. в. Эйкъ Мемлинга 524. с.

Лейденъ. *Ратуша*. К. Энгель брехтсенъ 632. н. Лука Лейденскій 633. н.

Ліэръ. (между Мехельномъ и Антверпеномъ). Бернг. ван' Орлей 638. н.

Люттихъ, (Ліэжъ). Купель XII стол. 116. пр. в.—Мин. 121. в.

Мехельнъ, (Малинъ), *Соборъ*. Ван' Дейкъ 700. н.

Ц. Св. Яна. Рубенсъ 693. н.

Ц. Пр. Богородицы. Рубенсъ 694. в.

Утрехтъ. *Ратуша*. Іоаннъ Схорель 640. в.

ФРАНЦІЯ.

Авиньіонъ. *Музей*. Ренэ д'Анжу 512. н.

Анжеръ. *Библіотека*. Мин. Р. д'Анжу 513. в.

Байё. *Собраніе древностей*. Шитыя работы XI стол. 109. н.

Безансонъ. *Соборъ*. Фра Бартоломмео 359. н.

Бонъ (въ Бургундіи). *Госпиталь*. Рожьѐ изъ Брюгге 515. в.

Буржъ. *Соборъ*. Стеклописныя работы XII стол. 112. н.- XIII-го и т. д. 118. в.

Версаль. *Историческій музей*. Ж. Л. Давидъ 820. с. - Ж. А. Гро 821. в.—Л. Эрсанъ (копія) 822. н.—Эж. Делакруа 824. с. — Орасъ Вернѐ 826. н. — Леонъ Коньѐ 826 н.

Вилльнёвъ, (близъ Авиньіона). *Госпиталь*. Ренэ д'Анжу 512. с.

Дижонъ. *Музей*. Леонардо 335. пр. 2.

С. Дени (близь Парижа). *Соборъ и монастырь*. Надгробная плита VI стол. 74. н. 110. н.—Стеклописныя работы XII стол. 112. в.—XIII-го и т. д. 118. в. — Ник. Піонъ 529. н.

Клермонъ *Соборъ*. Стеклописныя работы XIII стол. 117. н.

Клюньи. *Монастырская церковь*. Картины XII стол. 94. н.

Кольмаръ. *Соборъ*. Март. Шонгауеръ 549. в.

Публичная галерея. Март. Шонгауеръ 549. н.- Его школа 550 в.—Матт. Грюневальдъ 594. ч. — Ник. Мануэль (?) 622. н.

Лилль. *Музей*. Эж. Делакруа 824. с.

Ліонъ. *Музей*. Піетро Перуджино 303. н.

Нантъ. *Музей*. Ксавьѐ Сигалонъ 824. н.

Нимъ. *Церковь Св. Павла*. Викторъ Орсель 828. в.

Музей. Ксавъѐ Сигалонъ 824. н.

Парижъ.

Святая часовня. Стеклописн. работы 118. в.

Ц. С. Жервѐ. (А. Дюреръ?) 585. пр. 2.—Стеклописныя работы Ж. Кузена 649. н.—Жандронъ 844. н.

Школа изящныхъ искусствъ. П. Деларошъ 826. в.

Прежнее собраніе маршала Сульта. Моралесъ эль Див. 651. н. — Хуанъ Ферн. Наваррете 655. в.—Фр. де Херрера эль в. 720. в.—Зурбаранъ 721. н.—Мурильіо 728. в. 729. н.—Хуанъ де Вальдесъ 730. н.

Императорская библіотека.

Византійскія миніатюры 59. в. и сл.

Англосаксонскія мин. 74. н.

Франкскія мин. 77. н. 79. н. 80. в. с.

Миніатюры X стол. 85. в. 91. с.

Мин. XI стол. 101. в. 103. в.

Мин. XII. стол. 101. н. 102. в.

Мин. XIII стол. 107. 118. с. н. 119. с. 191. н.

Мин. XIV стол. 118. с. н.

Манесская рукопись 137. н.

Нидерландско-французскія миніатюры конца XIV. стол. 167. до 168.

Древнеголландскія Мин. 169. в.

Мин. Симона ди Мартино 223. в.

Болоньскія Мин. XIV стол. 232.

Венец. мин. приблиз, 1400. г. 244. пр.

Сицилійскія мин. XIV. стол. 248. н.

Мин. ван'Эйка 509. и сл.

Мин. Рожьѐ Анжускаго 512. н.

Фландрскія Мин. 528. в.

Франц. Мин. XV стол. 530. с. н.

Мин. Ж. Фукѐ 531. в.

Мин. Годефруа 649. пр. 1.

Мин. XVI стол. 649. н.

Ж. Л. Давидъ 820. в.

Библіотека арсенала. Мин. XIII стол. 107. н.—Флорент. Мин. 206. в.—Фландр. Мин. 528. в. — Франц. Мин. XV стол. 581. в. с.

Библіотека Св. Женевьевы. Мин. XIII стол. 107. н.

Лувръ. Картинная галерея, (со включеніемъ Испанскаго музея и Галереи Стендишъ, отдѣленныхъ отъ нея послѣ смерти Лудовика Филиппа).

Таддео ди Бартоло 225. н.

Фіезоле 230. н.

Филиппо Липпи. 258. с.

Пезеллино 258. н.

Сандро Боттичелли 259. в.

Беноццо Гоццоли. 264. н.

Домен. Гирландайо. 267. н.

Мантенья 278. в.
Ф. Бианки Феррара 284. н.
Джіов. Массоне 284. н.
Тинторетто 295. с.
Витторе Карпаччіо 297. в.
Пія. Алунно 301. н.
Пинтуриккіо 307. н.
Дор. Коста 314. в.
Леон. да Винчи 326. н. 329. н.
Леон. да Винчи (Копія) 328. н. 331. с. н.
Лоренцо ди Креди 333. в.
М. д'Олміоне 335. н.
Дж. А. Бельтраффіо. 336. в.
Андреа Солярio 339. н.
Дан. да Вольтерра 350. н.
Фра Бартоломмео 359. в.
М. Альбертинелли 359. н.
А. дель Сарто 362. н.
Понтормо 363. н.
Россо де Росси 364. в.
Рид. Гирландайо 364. н.
Рафаэль 372. в. 376. в. 402. в. 405. с. 409. н. 414. н. 415. в.
Джіул. Романо. 425. в.
Перино дель Вага 427. в.
Полидоро да Караваджіо 429. в.
Гарофало 432. с.
Кореджіо 444. в. 448. с.
М. А. Анселыми 448. ч.
Джіорджіоне 452. в. 453. в. (Пальма веккіо?).
Тиціанъ 459. н. 460. н. 461. н. 462. в. 464. н. 465. в. 466. в. н.
Савольдо. 469. н.
Моретто 470. н.
Тинторетто 476. н.
Паоло Веронезе 479. в. 480. н. 481. н.
Бароччіо 490. в.
Іоаннъ ванъ'Эйкъ 505. в.
Джіусто да Аленаньи 511. в.
Рожье ванъ'а. Вейде 526. с.
Іерон. Бошъ 528. в.
Древнеголландская школа. 527. н.
Іоаннъ Кёльнскій 537. н.
Гансъ Себ. Бегамъ 588. н.
Г. Гольбейнъ младшій 620. в. 621. в.
Мнимый Схорель 626. с.
Мнимый Лука Лейденскій 627. в.
Іоаннъ Мабузъ 639. н.
Фр. Поурбусъ 644. н.
І. Роттенгаммеръ 648. в.
Клуэ Жанэ 649. в.
Жанъ Кузенъ 649. н.
Моралесъ эль Див. 651. н.
Луисъ де Варгасъ 654. в.
Висенте Хуанъ Масипъ 654. н.
Ал. Санчесъ Коэльо 655. в.
Пантоха де ла Крусъ 655. н.
Дом. Феотокопули 655. н.
Лод. Караччи 664. в.
Агостино Караччи 664. с.
Аннибале Караччи 665. в. 666. в.
Доминикино 667. с.
Франч. Альбани 668. н.
Гуидо Рени 671. н.
Сим. Кантарини 672. в.
Гверчино 672. с. н.
Берн. Камби 674. н.
Лод. Чиголи 676. с.
Дом. Фети 676. н.
Кр. Аллори 677. в.
Матт. Росселли 677. с.
Караваджіо 680. н.
Рибера 681. н.
Сальваторъ Роза 683. с. н. 684. с.
Рубенсъ 691. в. 694. н. 697. н. 698. в. 770. с.
Ванъ'Дейкъ 700. в. н. 702. в. с.
Б. ванъ'дер'Гельстъ 706. в.
Рембрандтъ 708. с. 710.
Г. ванъ'Эйгаутъ 712. с.
Ферд. Болъ 712. н.
Янъ Фейтеръ 713. в.
Д. ванъ'Сантфортъ 713. в.
Франч. Пачеко 719. с.
Хуанъ де лась Розласъ 719. н.
Фр. де Херрера эль в. 720. в.
Зурбаранъ 720. н. до 721. н.
Веласкесъ 723. с.
Хуанъ де Пареха 724. с.
Алонзо Кано 725. в.
Педро де Мойя 725. н.
Мурильо 727. в. 728. с. 729. с. н. 730. с. 732. с.
Хуанъ де Вальдесъ 730. н.
Хоз. Антолинесъ 730. н.
Луисъ Тристанъ 731. в.
Ант. Переда 732. в.
Аріасъ Фернандесъ и Хозе Леонардо 732. в.
Хуанъ Каренье де Миранда 732. в.
Франс. Рибальта 733. в.
Хас. де Эспиноза 733. в.
Педро Орренте 733. н.
Ант. Паломино 733. н.
Симонъ Вуэ 734. н.
Нив. Пуссенъ 736. в.
Фил. Шампэнь 736. н.
Ле Сюэръ 737. с.
П. Миньяръ 737. н.
Л. Брёнъ 738. в. с.
Послѣдователи Ле Брёна 733. н.
Ж. Жувенё 738. н.
Ник. Коломбель 738. н.
І. Раго 739. в.
Тенирсъ младш. 747. в.
А. ванъ'Остаде 750. в.
И. ванъ'Остаде 750. с.
Ванъ'дер'Мейленъ 755. в.
Тербургъ 756. в.
Герхардъ Доу 757. н. 758. н.
Г. Метсю 759. н.
Петро де Гоогс 762. в.
Ж. Б. Грёзъ 765. с.
Корн. Матсисъ 767. в.
І. Брёйгель 768. с.

А. ван'дер'Фенне 769. в.
Павелъ Бриль 772. в.
А. Эльцгеймеръ 772. п.
Корн. Пеленбургъ 772. н.
Клодъ Лорренъ 775. н.
Беркгемъ 779. в.
А. ван'де Вельде 780. в.
Іоаннъ Асселинъ 780. в.
І. ван'Гойэнъ 781. н.
Як. Рёйсдааль 784. с.
Вилл. ван'д. Вельде младш. 786. н.
Л. Бакгёйзенъ 787. в.
Петеръ Нээфсъ 787. н.
Жоз. Верне 788. н.
Губ. Робертъ 788. н.
Фр. Снейдерсъ 790. с.
Іоаннъ ван'Гёйсумъ 793. в.
Ж. Л. Давидъ 820. в. н.
Жиродэ-Тріозонъ 820. н.
Ж. А. Гро 821. в.
Жерардъ 821. с.
П. П. Прюдонъ 821. н.
Боальи 822. в.
Эд. Пикò 822. н.
Жерикò 824. в.
Эж. Делакруа 824. н.
Ксавьé Сигалонъ 824. н.
А. Г. Дэканъ (?) 825. в.
Лэонъ Коньè 826. н.
Ж. Ог. Дом. Энгръ 827. н.

Лувръ. Собраніе рисунковъ. Леон. да Винчи 325. в.

Лувръ. Импер. частная библіотека. Франкскія мин. 77. н.

Пантеонъ. Ж. А. Гро 821. в.

Въ Галè-де-Жюстисъ. (Судебной палатѣ). Гансъ Мемлингъ 523. с.

У скульптора А. де Трикети. Микельанджело 348. пр.

У г. Лананвиль. Лука Лейденскій 634. в.

У г. Джемса Ротшильда. Квентинъ Массисъ 636. н.

У графа С. Мори. Павелъ Лимбургскій 169. в.

Въ Ратушѣ. Эд. Пикò 822. н. — Эж. Делакруа 824. н. — Генри Леманнъ 846. н.

Ц. С. Винц. де Поль. Эд. Пикò 822. н.—Викторъ Орсель 828. в.

Въ Люксембургскомъ дворцѣ. Эж. Делакруа 824. с. Ари Шефферъ 825. с. — Штейбенъ 827. с. — Филиппотò 827. с. — Ж. О. Д. Энгръ 827. н. 828. в.—Шарль Глейръ 828. с.—Шнэцъ 828. н.—Фр. Біаръ 828. н.—Франсè 846. в.

Ц. С. Сюльписъ. Эж. Делакруа 824. с.

Ц. С. Северанъ. Викторъ Орсель 828. в.

Ц. С. Жерменъ-дè-Прè. Викторъ Орсель 828. в.

Реймсъ. *Соборъ.* Стеклописныя работы XIII стол. 131. в.

С. Савенъ. (Віэннскаго департамента). *Церковь.* Стѣнныя изображенія XI и XII стол. 95. в.

Страсбургъ. *Соборъ.* Стеклописныя работы XIII стол. 131. в.—Стеклоп. раб. XIV стол. 131. н.

Ц. Св. Петра. (старая) Кольмарская школа 550. н.

Ц. Св. Ѳомы. Стеклоп. раб. XIV стол. 131. н.

Публичная библ. Миніат. XII стол. 104. с.

Собраніе въ домѣ городскаго управленія (Mairie). Мемлингъ. 523. н.

Таннъ. (въ верхней Альзаціи). *Соборъ.* Март. Шонгауеръ 550. н.

Шартръ *Соборъ.* Стеклописн. работ. XIII стол. 117. н.

Эсъ. (въ Провансѣ). *Соборъ.* Ренè Анжускій 512. н.

У г. директора Клеріанъ. Рене д'Анжу 512. в.

АНГЛІЯ.

Альторпъ (Нортгамптонширъ). *Помѣстье графа Спенсера.* Перино дель Вага 427. в.—Гольбейнъ младш. 620. н.—Іоасъ Клевскій 640. н.—Ван'Дейкъ 702. н.

Альтонъ-Тауэръ. (Стаффордширъ) *Помѣстье графа Шрюсберри.* Мнимый Схорель 626. с. — Гоббо да'Фрутти 673. н. — Алонзо Кано 725. в. — Педро де Мойя 725. н.

Барронъ-Гилль (Стаффордширъ). *Помѣстье г-на. Уайта.* Рафаэль 374 н.

Батъ. *Собраніе г-на Бекфорда.* Джіов. Беллини 292. н.—П. дельи Инганнати 293. н. — А. Корделле Аджи 293. н. — Герри де Блэсъ 642. н. — Янъ Стэнъ 752. н. — А. Эльцгеймеръ 772. н.

Бленгеймъ. (близъ Оксфорда). *Помѣстье герцога Мельборо.* Рафаэль 374. н. — Карло Дольчи 677. н. — Рубенсъ 694. н. 696. н.—Ван'Дейкъ 702. н.

Бовудъ, (Вильтширъ). *Помѣстье Маркиза Лансдауна.* Рафаэль 374. н. — Як. Рёйсдааль 784. с.

Борлейгаузъ. (Нортгамптонширъ). *Помѣстье Маркиза Эксетера.* Джіо. Ант. Порденоне 473. в. — Іоаннъ ван'Эйкъ 504.

н.—А. Дюреръ 577. в. Г. Гольбейнъ младш. 620. н. Ант. Веррю 740. в. Андж. Кауффманнъ 796. с.

Варвиккастлъ. *Помѣстье графа Варвика.* Рафаэль 414. н. Г. Гольбейнъ младш. 620. н.—Ван'Дейкъ 702. н.

Вильтонгаузъ, (Вильтширъ) *Помѣстье графа Пемброка.* Іаренусъ 540. с. — Г. Гольбейнъ младш. 619. пр. 620. в. — Лука Лейденскій 634. с.—Ван'Дейкъ 702. н.

Виндзоръ. *Дворецъ королевы.* Г. Гольбейнъ мл. 620. н. (Квинт. Массисъ?) 637. в.—Іоасъ Клевскій 640. н. Ван'Дейкъ 702. с.—Рубенсъ 770. с.—Том. Лауренсъ 834. с.

Воборнъ-Эбби, (Бедфордширъ). *Помѣстье герцога Бедфордскаго.* Ван'Дейкъ 702. н.

Гаттонпаркъ. *Помѣстье Лорда Варвика.* Леон. да Винчи 328. в.

Гейтесбури. (въ Вильтширѣ). Іоаннъ ван'Эйкъ 504. н.

Гемптонкортъ. (близъ Лондона). *Дворецъ Королевы.* Мантенья 277. в. Джіо. Антоніо Порденоне 472. н. — Г. Гольбейнъ младшій 616. с. пр.

Голькгамъ, (Норфолькширъ). *Помѣстье графа Лейсестера.* Копіи съ Микельанджело 341. пр. 1.—Джак. Бассано 483. в.

Гриничъ. *Госпиталь.* Джемсъ Торнгилль 740. с.—Бендж. Вестъ 742. в.

Іоркъ. *Соборъ.* Стеклописныя работы XIV стол. 119. п.

Кастлъ-Говардъ. (Іоркширъ). *Помѣстье графа Карлейля.* Приматиччіо 426. в. — Джіорджіоне 452. в. - Тинторетто 476. в. - Іоаннъ Мабузъ 639. с. — Клуэ Жанэ 649. с.—Анниб. Караччи 665. в. 666. в.—Доминикино 668. в.—Дом. Фети 676. н. — Ван'Дейкъ 702. н.

Кеддельстонголлъ, (Дербиширъ). *Помѣстье лорда Скересделя.* Берниг. ван'Орлей 638. н.—Іод. Момперъ 769. н.

Кембриджъ. *Университетская библіотека.* Мин. XII и XIII стол. 107. пр.

Кенсингтонъ, (близъ Лондона) *Дворецъ Королевы.* Понтормо (съ Микельанджело) 349. н.—Микельанджело (копіи) 349. н.

Корсгамгаузъ, (Вильтширъ) *Помѣстье семьи Метвенъ.* Г. Гольбейнъ младшій 610. н. 620. с.—Лука Лейденскій 634. в.—Іоаннъ Схорель 640. в. — Ван'Дейкъ 699. в. —А. Эльцгеймеръ 772 н.

Лентъ-Кортъ, (близъ Бристоля). *Помѣстье г-на. Майльса.* Рафаэль 374. н.—Рафаэль (копіи) 402. н. 414. в.—Гольбейнъ младш. 619. в.—Рубенсъ 694. н. 695. н.—Веласкесъ 723. в.—Мурильо 727. в. 730. с. — Ник. Пуссенъ 736. в. — Клодъ Лорренъ 775. н.

Ливерпуль. *Ливерпульскій Институтъ.* Мин. Донъ Сильвестро 208. в. — Симона ди Мартино 222. н. Мазаччіо (?) 255. н.—Пезеллино 258. н. — Микельанджело (копіи) 348. н.—Рожьѐ в. д. Вейде 526. в.—Гольбейнъ младш. 619. в. 621. в. — Лука Лейденскій 634. в.—Бернг. в. Орлей 639. в.

Лонгфордкастлъ. (Вильтширъ). *Помѣстье графа Раднора.* Г. Гольбейнъ младш. 616. в. 620. н.—Ник. Пуссенъ 736. н.

Льютонгаузъ, (Бедфордширъ). *Помѣстье маркиза Бьютъ.* Корн. Янсонъ 705. н.—Г. ван'д. Экгаутъ 712. с.

Лондонъ.

Ц. Св. Павла. Джемсъ Торнгилль 740. с.

Барберсголль. Г. Гольбейнъ младш. 619. н.

Боккингамскій дворецъ. Ф. Гальсъ 705. в.

Брайдвелльскій госпиталь. Г. Гольбейнъ младш. 619. н.

Гильдголлъ. Джонъ Опи 742. н.

Національная галерея.

Витт. Карпаччіо 297. в.

Леон. да Винчи (Луини?) 330. н.

Себ. дель Піомбо (съ Микельанджело) 348. н.

Себ. дель Піомбо и Микельанджело 349. с. 455. в.

Рафаэль 372. с. 377. н. 401. н.

Гарофало 432. н.

Корреджіо 447. в. 448. н.

Пармиджіанино 449. н.

Джіорджіоне 451. н. 452. с.

Себ. дель Піомбо 456. в.

Тиціанъ 464. в. с.

Іоаннъ ван'Эйкъ 505. в.

Лисборнскій мастеръ 538. н.

Мартинъ Шонгауеръ 550. с.

Квентинъ Массисъ 636. н

Анниб. Караччи 665. пр. 1. 666. в.

Доминикино. 668. с.

Ван'Дейкъ 702. в.

Рембрандтъ 710. н.

Веласкесъ 724. в.

Мурильо 729. в. 730. в.

Ник. Пуссенъ 736. н.

Дж. Рейнольдсъ 741. н.

Бендж. Вестъ 742. в.

Гогартъ 765. н.

Рубенсъ 770. с.

Гаспаръ Пуссенъ 774. с.

Клодъ Лорренъ 775. н.

Генсборо 788. н. 789. в.

Дж. Констэблъ 789. в.

Вильсонъ 789. в.

В. Торнеръ 836. с.

Академія. М. Д'Оджіоне (съ Леонардо) 325. в.—Леон. да Винчи 328. н.—Бендж. Вестъ 742. в.

Британскій музей. Англосакс. мин. 74. н.—Неан. мин. XIV стол. 247. н.—Мин.

Эйнов и школы ихъ 510. в. —Г. Гольбейнъ младш. 621. с.

Частное собраніе Георга IV. Рембрандтъ 708. в.—Теніерсъ младшій 748. в.—Янъ Стэнъ 753. в. 754. в. — Гергардъ Доу 757. н. — Г. Схалькенъ 761 с. — А. ванъ'зе Вельде 780. в.

Собраніе г-на Адерса. (нынѣ разнесенное). Копія съ Ванъ'Эйка 503. в. — (Марг. ванъ'Эйкъ?) 508. в. — Мемлингъ 524. в. — Фландр. школа 525. в. — Март. Шонгауеръ 551. в.

Собраніе лорда Амбуртона. Корреджіо 442. в.—Джіорджіоне 452. в.—Рубенсъ 696. в. — Мурильо 728 в — Теніерсъ младш. 747. в. 749. с.—Янъ Стэнъ 753. в.

Бриджеватерская галерея (тоже Стаффордгалерея, принадлежащая теперь *Лорду Френсису Эджертону*).

Рафаэль (копія) 402. н.
Рафаэль 375. н.
Б. Перуцци 439. в.
Тиціанъ 464. в. 465. с.
Парисъ Бордоне 474. в.
Тинторетто 476. с.
Доменикино 667. н. 668. с.
Ванъ'Дейкъ 700. н 702. н.
Ния. Пуссенъ 735. н.
Теніерсъ младш. 748. с.
А. ванъ'Остаде 750. в.
Герг. Доу 759. в.
Вильг. в. д. Вельде младш. 786. с.

Собраніе герцога Девонширскаго (Девонширауза). Леонардо 331. в.—Тиціанъ 468. в.—Г. Гольбейнъ младш. 620. н.—Лука Лейденскій 634. в.—Ванъ'Дейкъ 702. н. — Ния. Пуссенъ 736. н. — Клодъ Лорренъ 775. н.

Собраніе покойнаго лорда Доддлея. Франч. Франчіа 312. н.—Калькарская школа 538. н.

Думическая галерея (близъ Лондона). Рембрандтъ 708. в.—Мурильо 729. н. 730. с. —Дж. Рейнольдсъ 741. н.—Корн. Дюсэртъ 751. в.

У герцога Графтона. Рафаэль (?) 415. н.

У графа Грей. Тиціанъ 467. в. Ванъ Дейкъ 702. н.

Гровенорская галерея (принадлежащая маркизу *Вестминстерскому*) Рожье в д Вейде старш. (?) 515. в.—Сальв. Роза 683. н.—Ванъ'Дейкъ 701. в.—Рембрандтъ 708. в. 711. в.—Бендж. Вестъ 742. в —Клодъ Лорренъ 775. н.—Гейнсборо 789. в.

У г-на Гопе. Янъ Стэнъ 753. в.—Герг. Доу 757. н.—Ф. в. Мёрисъ 760. в.

У г-на. Невенгса. Рафаэль 376. н. — Рафаэль (копія) 405. в.

У лорда Нормантона. Г. Гольбейнъ младш. 621. в.

Собраніе герцога Нортумберлендскаго. Тиціанъ 466. н.

У лорда Нортвика. Джіул. Романо 425. н.

Собраніе сэра Роберта Пиля. (Отчасти въ его помѣстьѣ Драйтонъ-Манорѣ). Рубенсъ 698. н.—Теніерсъ младш. 748. н. — Янъ Стэнъ 754. с. — Тербургъ 756. н. — Касп. Нечерь 761. в. — П. де Гооге 762 в.—Хоббема 785 в.—Вильг. ван. д. Вельде млад. 786. с.

У г-на Роджерса. Рафаэль 374. н. 402. в.—Іоаннъ ванъ'Эйкъ 504. н. — Рембрандтъ 711. н.—Рейнольдсъ 741. н.

У г-на Эдварда Солли, (собраніе разнесенное въ 1847-мъ г.).

Лод. Мацциолини 281. в.
Гауд. Феррари 338. в.
Рафаэль 379. в.
Баньяпавалло 430. н.
Иннок. да Имола 431. в.
Дж. Маркези да Котиньола 431. н.
Джіорджіоне 452. в.
Лоренцо Лотто 457. н.
Моретто 470. с.
Іоаннъ Мабузъ 639. н.

Въ Стаффордшаузѣ. (Помѣстье герцога Сутерланда). Ния. дель Аббате 426. н. — Корреджіо 447. с.—Дж. Б. Морони 471. с. – Тинторетто 476. в. — Ванъ'Дейкъ 702. н.—Г. ванъ'Эгмонтъ 712. с.—Мурильо 728. в.—Фил. де Коннингъ 785. в.

Собраніе герцога Сассекса. Итал. мин. 298. в.

Собраніе герцога Веллингтона. Минельанджело (копія) 349. в.—Корреджіо 446. н.—Веласкесъ 722. в.—Янъ Стэнъ 752. н. 754. в.

У г-на Уэллеся. Кристъ. Аллори 677. в.—Мурильо 728. в.—Ян. Рейсдаэль 783. н.

У гг. антикваріевъ Вудборна. (Отчасти вѣроятно распроданныя картины). Минельанджело (коп.). 348. н.—Фра Бартоломмео 360. пр. 1.—А. Дюреръ 567. н. 585. пр. 1.

Собраніе г. Юма Оттлея. (разнесенное въ недавнее время). Мин. Донъ Сильвестро 208. в.—Уголино да Сіэна 221. в.—Джент. да Фабріано 246. н.—Мазаччіо 256. в.—Джуліано д'Арриго 258. н. — Сандро Боттичелли 259. в. — Косимо Россели 263. н.

Собраніе лорда Уарда. Рафаэль 368. н. 379. с.—Корреджіо 446. с.

У г-на Фоллера Мэтлендз. Рафаэль 372. в.

У лорда Ярборо. Антонисъ Мооръ 640. н.

У г-на Джероулда Томлейна Эскв. Мурильо 728. в.

У г-на. Нилда. Бендж. Вестъ 742. в

У маркиза Бьютз (въ Лондонѣ). Ния. Рейсдаэль 784. н.

Собраніе Томаса Баринга. Л. Кранахъ старш. 599. н. — Клерксонъ Стенфильдъ 836. н.

Саутъ Кенсингтонъ. (Собраніе принадлежащее къ націон. галереѣ). Март. Шонгауеръ 550. с. — Мнимый Лука Лейденскій 627. в. — Маклейзъ 834. в. Уардъ 834. в. Лесли 834. н. — Мулриди 835. в. Вильки 834. н. — Лэндсиръ 836. н. — Хонтъ и другіе акварелисты 837. в.

Въ зданіи Парламента. Э. М. Уардъ, Д. Маклейзъ и другіе 834. в.

Юнитедъ Сервисклобъ. 836. н.

Льютонгаузъ, (Бедфордширъ). *Помѣстье маркиза Бьюта.* Корн. Янсонъ 705. н. — Г. ван'Экгаутъ 712. с.

Оксфордъ. *Бодлейянская библіотека* Англосаксонскіе миніатюры 92. пр. 2

Пенсенджеръ. (близъ Лондона). *Помѣстье графа Купера.* Фра Бартоломмео 358. с. — Рафаэль 376. н. Ван'Дейкъ 702. н. — Рембрандтъ 708. в.

Патвортъ. *У г. Виндгама.* Ант. Моорь 640. н.

Страттонъ (Гемширъ). *Помѣстье сэра Том. Баринга.* Рафаэль (копія) 400. в. 405. в. — Джіорджіоне 452. в. — Себ. дель Піомбо 455. в. — Іоаннъ ван'Эйкъ 504. н. — Мурильіо 730. н. — Клодъ Лорренъ 775. н.

Чарлтонъ-Паркъ. *У лорда Соффолка.* Леонардо 331. н.

Чатсворъ, (Дербиширъ) *Помѣстье герцога Девонширскаго.* Англосак. Визант. Мин. 91. н. — Іоаннъ ван Эйкъ 504. н. — Ван'Дейкъ 702. н.

Чизвикъ (близъ Лондона). *Вилла герцога Девонширскаго.* Джіак. Бассано 483. в. — Мамлингъ 523. н. — Ван'Дейкъ 702. н.

Эйнсъ (близъ Ливерпуля). Іо. ван'Эйкъ 504. в.

У частнаго лица. Мнимый Схорель 626. с.

ИСПАНІЯ И ПОРТУГАЛІЯ.

Авила. *Церковь Доминиканцевъ.* Ант. дель Риконъ (?) 561. в.

Соборъ. (Неизвѣстные мастера) 561. пр. 1.

Бадахосъ. *Соборъ.* Моралесъ эль Дивино 651. н.

Барселона. *Соборъ.* Мин. XIII ст. 560. н.

Валенсія. *Соборъ.* Пабло де Арегіо и Фран. Неаполи 652. н. — Педро 733. н.

Вальядолидъ. Алонзо Берругуэте 653. в.

Визё. *Соборъ.* Настоящій Гран'Васко 655. н.

Гренада. *Альгамбра.* Стар. изобр. на потолкахъ 560. в.

Соборъ. Алонзо Кано 725. в. — Педро де Мойя 725. н.

Замора. *Соборъ.* Ферн. Гальегосъ 561. пр. 1.

Куэнса. *Въ различныхъ церквахъ.* Эрнанъ Іаньесъ 652. н.

Лиссабонъ. *Академія и пр.* Гран'Васко и др. 562. с. — Г. Гольбейнъ младш. 612. с.

Мадридъ. *Академія.* Мин. VIII. стол. 559. н. — Мурильіо 727. н. 728. с. н.

Національный музей. Леон. да Винчи 335. пр. 2. — І. ван'Эйкъ 504. в. — Гансъ Мемлингъ 520. н. — Іерон. Бошъ 527. н. — Іоаннъ Кёльнскій (?) 537. н. — А. Дюреръ 572. в. — Кранахъ старш. 602. в. — Лука Лейденскій 634. н. — Бернг. Ван'Орлей 639. в. — Мих. Кокси 641. в. — І. Патениръ 642. с. — Ад. Эльцгеймеръ 648. н. — Дж. Рибера 681. н. — Фр. де Херрера эль віэхо 719. н. — Мурильіо 728. н. — Винс. Кардучо 731. с. — Х. Кареньо де Миранда 732. в. — Дав. Теніерсъ младш. 749. в.

У герцога Монпансье. Франс. Гойя 848. в.

Королевскій музей (Музео дель Рей).

Рафаэль 404. в. н. 405. н. 407. с. 410. с. 415. пр. 3.
Корреджіо 447. н.
Тиціанъ 464. в. 467. в.
Іоаннъ ван'Эйкъ 505. в.
Рожьѐ в. д. Вейде 526. в.
Моралесъ эль Див. 651. н.
Пантоха де ла Крусъ 655. н.
Рубенсъ 604. с. 697. в.
Ван'Дейкъ 699. в. 700. в. 702. в.
Корн. де Восъ 703. в.
Хуанъ де лас'Роэласъ 719. н.
Зурбаранъ 720. н.
Веласкесъ 722. в. с. 723. в. н. 724. в. 763. н.
Хуанъ де Пареха 724. в.
Алонзо Кано 724. н.
Мурильіо 728. н. 729. в. н.
Винс. Кардучо 731. с.
Феликсъ Кастель'о 731. н.
Евг. Кахесъ 731. н.
Ант. Переда 731. н.
Аріасъ Фернандесъ 732. в.
Х. Кареньо де Миранда 732. в.
Матт. Серезо 732. с.
Х. А. Эсклаланте 732. н.
Клаудіо Коэльіо 732. н.
Фрас. Рибальта Эспиноза и пр. 733. в.
Ал. де Тобаръ 733. н.
Гасп. Пуссенъ 774. с.

Клодъ Лорренъ 775. н.

Малага. *Соборъ.* А. Кано 725. в.

Мурсія. *Соборъ.* Арегіо и Неаполи (?) 652. н.

Саламанка. *Соборъ.* Картины XIII стол. 560. н. Фернандо Гальегосъ 561. пр.

Въ разныхъ мѣстахъ. А. Берругуэте 653. в.

Севилья. *Соборъ.* Работы XIII стол. 559. н. 560. с. Раб. XVI стол. 561. н. Педро Кампанья 653. в. — Луисъ де Варгасъ 653. н. — Хуанъ де лас'Роэласъ 719. с. — Зурбаранъ 720. н. — Педро де Мойя 725. н. — Мурильо 727. с.

Сан'Бернардо. Фр. де Херера эль в. 719. н.

Сан'Исидоро. Хуанъ де лас'Роэласъ 719. н.

Сан'Пабло. Луисъ де Варгасъ 654. в.

Сан'Изабель. Фр. Пачеко 719. с.

Госпиталь де ла Каридадъ. Мурильо 727. н.

Публичный музей. Зурбаранъ 720. н — Хуанъ де Вальдесъ 730. н.

Сетубаль. *Монастырь Спасителя.* Древненидерландская школа 562. с.

Толедо. *Соборъ.* Картины XV стол. 561. пр. 2.

Эвора. *Архіепископскій дворецъ.* Древненидерландская школа 562. в.

Эскоріалъ. (Церковь и монастырь) Рафаэль 377. н.—Рафаэль (копія) 405. в. — Тиціанъ 461. н.—Рожье ван'д. Вейде 526. в.—Хуанъ Ферн. Наваррете 655. в.—Клаудіо Коэльіо 732. н.

СѢВЕРНАЯ И ВОСТОЧНАЯ ЕВРОПА.

Копенгагенъ. *Христіансборгскій замокъ.* Рафаэль 369. пр. — I. А. Карстенсъ 799. пр. 1.

У графа Мольтке. Ник. Пуссенъ 736. с.

Швеція. *Церкви въ Биреше, Амменсхараде Рода, Ризинге, Флода, Кумбла и пр.* 129. с.

Краковъ. *Церковь въ Гущь.* Надпрестольный образъ XV. стол. 143. пр. 2.

Москва. (Лютеранская) *Церковь Св. Петра и Павла.* Вильг. Вахъ 813. в.

С.-Петербургъ.

Императ. галерея Эрмитажа. Леонардо да Винчи 328. в. — Б. Луини 335. пр. 2.—Рафаэль 377. с. 379. в. 401. н. — Корреджіо (?) 444. н. — Себ. дель Піомбо 454. н. — Тиціанъ 467. в. — Моретто (?) 470. с.—Лука Лейденскій 634. в.—Б. в. д. Гельстъ 706. с. Рембрандтъ 710. в.—Ник. Пуссенъ 736. в.—Герг. Доу 757. н.—Каспаръ Нечеръ 761. в.—I. Б. Веэниксъ 778. н.—Фил. Вуверманъ 779. н.—Павелъ Поттеръ 780. н.—I. ван'Гойэнъ 781. н.—Янъ Вейнантсъ 782. в. — А. в. д. Нээръ 782. н.—I. в. д. Гейденъ 788. в. — Ф. Снейдерсъ 790. н.—К. Фр. Лессингъ 808. н. — Авг. ф. Клёберъ 813. н.—Франсуа Жераръ 821. с.

Изъ галереи покойнаго великаго князя Георгія Леонардо 328. пр. 3. I. ван Эйкъ 507. в.—Кв. Массисъ 636. с.—I. Мабузъ 639. н.

У г. Татищева. (бывшаго посла въ Вѣнѣ). Іоаннъ ван Эйкъ 505. н.

У г. Нарышкина. Доминикино 668. в.

У графа Строгонова. 331. в.

У г. Демидова. Герг. Тербургъ 756. н.

Лейхтенбергская галерея. Джіорджіоне 452. в. — Тиціанъ 461. н.—Веласкесъ 723. с. — Мурильо 729. в. н. — Рибальта 733. в.—Жироде-Тріозонъ 820. н. — Ф. Жераръ 821. с.

Кіевъ. *Софійскій Соборъ.* Стѣнопись XI стол. (?) 65. с.

Терговистъ. (Валахія). *Монастырь.* Византійскія стѣнныя изображенія 64. в.

Константинополь. *Софійскій Соборъ.* Мозаики VI стол. 31. с.

Аѳины. *Монастырь Дафни.* Визант. Мозаики 66. н.

Аѳонъ. *Различные монастыри.* Стѣнопись 67. в.

Хіосъ. *Базиліанскій монастырь.* Визант. Мозаики 66. н.

Геликонъ. *Монастырь Св. Луки.* Визант. Мозаики 66. н.

Патрасъ. *Монастырь Мегаспилеонъ.* Мозаики XVII стол. 66. н.

Саламина. *Монастырь Панагіи.* Георгій Маркосъ 67. в.

АМЕРИКА.

Вашингтонъ. *Капитолій.* Пиръ, Уайтъ и др. 837. н.

УКАЗАТЕЛЬ ХУДОЖНИКОВЪ.

А.

Стр.

Аббате, Николо делл'. 426, 649
Аванцо, Джіакопо (?) д' . . 233, 235, 236
Агненъ, Іеронимъ 527
Агостино изъ Венеціи 435
Адамъ, Албр. 805, 806
—, Бенно Францъ Эмилій . . . 839
Аджи, Андрея Корделле 293
Адріанссенъ 791
Айвазовскій 849
Айгнеръ І. М. 840
Айнмюллеръ 804
Аквила, Іоаннъ. 595
Аккеръ, Іоаннъ и Яковъ 546
Аламанно, Джіов. 243
Алеманья, Джіусто ди 510
Алезіо, М. Пересъ де 654
Алибрандо, Джирол. 337
Аліензе 477
Аллегри, Антоніо. 440
—, Помпоніо 448
Аллори, Александро 488
—, Кристофано 676
Ало 822
Аловиджи, Андрея 307
Алунно, Никколо 301
Альба, Маврино д' 284
Альбани, Франческо 668, 771
Альбертинелли, Маріотто 359
Альборнъ 813, 815
Альдегреверъ, Генрихъ 586
Альдйгіеро, да Цевіо. 235
Альстъ, Эвертъ ван' 792
—, Виллемъ ван' 792
Альтдорферъ, Албрехтъ 589
Амальтео, Помпоніо 473
Амато, Антоніо д' 317
Амбергъ. В. 813, 827, 842
Амбергеръ, Христофъ 621
Америги, Микельанджело 679
Амерлингъ, Фр. 807

Стр.

Амманъ, Іостъ 647
Амонъ 844
Ангвишіола, Софонисба 674
Анжу, Рене д' 512
Анкеръ 845
Ансдель, Р 837
Ансельми, Микельанджело . . 138, 448
Ансуино. 277
Антемъ, Г. ван' 786
Антолинесъ, Іосифъ 730
Аншюцъ 805
Апарисіо, Донъ Хозе 848
Аполлоній 183
Аппіани 847
Апсговенъ, Теодоръ 792
Арегіо, Пабло де 652
Аріасъ, Фернандесъ Ант 732
Арнольдъ, К. 843
Арпино, иль Каваліеръ д' 480
Арсе 844
Артуа, Яковъ д' 777
Асперъ, Гансъ 621
Аспертини, Амико 313
—, Гуидо 313
Асселинъ, Іоаннъ 780
Ассенъ, Іоаннъ ван' 777
Ассизи, Тиберіо д 309
Аттаванте 269
Ахенбахъ, Андрей 811
—, Освальдъ 811

Б.

Базаити, Марко 295
Байе и Субіасъ, Фр. 796
Баккейзенъ, Лудольфъ 786
Баккіакка 309
Баленъ, Генрихъ ван 497
Бальдовинетти 265
Бальдунгъ, Гансъ 606
Бальіоне, Джіов. 490
Бамбоччіо (П. ван Лааръ) 754

Стр.
Барбарелли, Джіорджіо 451
Барбачелли Бернадино 488
Барбіери. Джіо. Франческо 672
Барентъ изъ Брюсселя, см. Орлей. Бернгардтъ ван' 638
Бароччіо, Федериго 489, 675
Барри, Джемсъ 742
Бартоло Доменико ди 226
—, Таддео ди 225, 299
Бартоломмео. Донъ 268
—, Фра 357
—, Фра (да Перуджія) . . . 300
Бассано, Франческо 483
—, Джакопо. 482
—, Леандро 483
Бассенъ, І. Б. ван' 788
Батемъ, Гергардтъ ван' 782
Бауръ, А 841
Баумгартнеръ, Петеръ 839
Бацци, Джіанант. 315, 436
Бебровъ 838
Бега, Корнелій 751
Бегамъ, Гансъ Себальдъ 588
Бэгамъ, Бартол. 588
Бегасъ, Адальбертъ 843
—, Карлъ 813
—, Оскаръ 843
Бейеръ, А. Ф 806
Беккафуми. Доменико 438
Беккеръ, К. 813, 842
—, Гуго 841
—, Яковъ 808
—, Кв. 813, 842
Бёзенъ 849
Беклинъ 844
Бёнишъ 816
Бекманнъ 816
Беккуэръ Д. Іоакинъ 848
Бекъ, П. ван' 787
Белла, Стефанъ делла 764
Белланже́, Ипполитъ 827
Беллель 846
Беллерманнъ 842
Белли 846
Беллини, Джентиле 292
Беллотто, (А. и Б.) см. Каналетто . . 687
Беллуччи 847
Бельтраффіо, Джіо. Ант. 336
Бенвенутти, Джіамб. 434
— Піэтро 847
Бендеманнъ, Эдуардъ 809
Бенувиль, А. 846
Бергенъ, Д. ван' 780
Берендсенъ 843
Береттини, Піэтро 678
Беркгейденъ, Генр. 788
Беркгемъ, Николай 778
Берня 225
Бернаццано. 336
Берругуэте Алонзо 653
Бертудъ 844
Беръ 812

Стр.
Бесерра, Каспаръ 606
Бида 846
Бизамани. 179
Биливерти, Ант. 676
Биндеръ 807
Бинкъ, Яковъ 592
Бирманнъ. Эд 815
—, Г. 843
Бирстадтъ 837
Бифве 830
Биссоло. Піэрфранческо 293
Биссуччіо, Леон. 241
Бичей, В. 834
Биччи, Лоренцо ди 219
Блаасъ, К 807
Бланшаръ, Жакъ 736
Блейбтрей, Г. 842
Блэсъ, Герри де 642
Блехенъ К. 816
Блійкъ. 788
Блокъ, де. 831
Блондель, Ланселотъ 641
Блондель, М. І. 822
Блумартъ, Авраамъ 645
Блуменъ, І. Ф. ван' 774
—, П. ван' 755
Блохъ, Карлъ. 848
Боальи. 822
Боде. Леоп. 841
Бодомъ, Эрихъ 811
Боксбергеръ, Мельх. 647
Бокъ Гансъ 647
Боль, Ферд. 712
Болонья, Никк. да 232
—, Лоренцо да 233
—, Кристофоро да 233
—, Симоне да. 232
Бонвичино, Алессандро 470
Боннеръ, Огюстъ 846
—, Роза 846
Бонифаціо Венеціано 468
Бонна̀. 844
Боннингтонъ, Р. П. 825, 829
Боннэфонъ, К 828
Боно Феррарезе 277
Бонци. Піэтро Паоло 673
Бордоне, Парисъ. 473
Боргоньоне, Амбр. 283
Борсумъ, А. ван 785
Боттичелли, Сандро 258
Ботъ, Андрей 754
—, Іоаннъ 776
Бошъ, Іеронимъ 527, 560
Бошъ 841
Брайтъ 844
Бракенбургъ, Р. 751
Браманте. 282
Брамантино старш. и младш. 282
Брандель, Петеръ 715
Браскасса̀ 846
Браузеветтеръ, Отто 843
Бугеро̀ 844

Стр.
Буджіардини, Джіул. 333
Буланжè, Луи 824
Буллонь, Бонъ 738
—, Луи де 738
Буонаротти, Микельанджело 340
Буонаккорси, Піэрино 426
Буони, Сильвестро де 317
Бургеръ, Лудвигъ 843
Бургиньіонъ, Жакъ 685 762
Бурдонъ, Себастіанъ. 738, 774
Буркмайръ, Томасъ 555
—, Гансъ 607
Бурницъ, Петеръ 841
Бутервекъ 814
Буттиноне, Берн. 282
Буффальмако, Буонамико 212
Бушè, Фр. 739
Брайтъ 844
Брез, М. ван' 829
Брезнбергъ, Бартол. 777
Брёй, Георгъ 591
Брёйгель, Іоаннъ 767, 792
—, Петеръ, старшій . . . 646, 745
—, Петеръ, младшій 745
Брёйнъ, Бартол. 629, 646
Брекелеръ, Ферд. де 830
Брекелекампъ, Квиринъ ван' 751
Бренвайтъ 837
Брендель, Альбертъ 843
Брёнъ, Шарль ле 737
Бретонъ, Адольфъ 846
Брешія (иль Моретто ди) 470
Брешіанино, Андрея дель Джіовита . . 472
Бриль, Матвей 771
—, Павелъ 646, 771
Бриллуэнъ 846
Бріонъ. 846
Бронзино, Анджіоло 487
Бруверъ, Адріанъ 750
Бруксъ. 835
Бруннеръ 814
Брюгге, Рожьé ван' 514
Брюловъ. 849

В.

Вага, Перино дель 426
Вагенбауеръ 805
Вагнеръ, Элиза 812
—, Ферд. 839
Вазари, Джіорджіо 485, 487
Ваккаро, Андрея. 682
Валантенъ, Моизъ 680, 734
Валлисъ, Г. 836
Вальдгардъ, Фридр. 844
Вальдесъ, Хуанъ де 730
Вальдмюллеръ, Ферд. Г. 807
Вальхъ, Яковъ 558
Вандерлейнъ 838
Ванни, Франческо 488
Ванлоо, Ш. Амадè 739
—, Ш. Андрè 739
Стр.
Ванлоо, Жанъ Бат. 739
—, Л. Мишель 739
Ваннуки, Андрей 360
Ваннутелли, Сципіонъ 847
Вануччи, Піэтро. 302
Вапперсъ, Г. 830, 831
Варгасъ, Луисъ де 653
Варотари, Алессандро 686
Васкесъ, Алонзо 720
Васко, Гран' 562, 655
Ватлэ, Л. Э. 829
Ватерлоо, Антонъ 782
Ваттò, Антонъ 764
Вашабраччи, Ант. 477
Веберъ, А. 811
—, Отто. 843
—, Теодоръ 843
Веддеръ 838
Вейде, Рожьè ван' дер' старш. . . . 387
—, Рожьè ван' дер' младш. . . . 405
—, Госвинъ ван' дер' 407
Вейнантсъ, Янъ 781
Вейтшъ, Фридр. Георгъ 797
—, Іо. Фр. Паша 797
Веккіо, Піэтро 687
Веласкесъ де Сильва, Діего 722
Веласко, Ант. Паломино и 733
Веллеръ, Теодоръ 818
Вельде, Адріанъ ван' де 779
—, Вил. в. д. младшій 786
Венеціано, Агостино 435
—, Антоніо 216
—, Бонифаціо 468
—, Доменико 269
—, Лоренцо 242
Веніусъ, Отто см. Везнъ (Окт. в.) . .
Веннеманнъ 846
Венусти, Марчелло 350
Вербунговенъ, Евг. 832
Верендаль, Ник. ван' 792
Верингеръ, Тегернзескій 105
Верколье, Янъ и Ник. 761
Верла 832
Вернè, Шарль. 822
—, Орасъ 826
—, Жозефъ 788
Вернеръ, Іосифъ. 715
—, Карлъ 841
—, Фридр. 842
Вероккіо, Андрея 270
Верона, Джіак. де 235
Веронезе, Паоло 477
Верріо, Антоніо 740
Версхурингъ 755
Верффъ, Адріанъ ван' дер' . . . 716, 761
—, Питеръ ван' дер' 716
Весталлъ, Ричардъ 743
Вечелліо, Франческо 468
—, Марко 468
—, Ораціо. 468
Вечелліо, Тиціано 458, 771
Везниксъ, Іоаннъ 790

Стр.

Веникесъ, Іо. Баптистъ 778
Веникъ, Октав. ван 645
Веницъ, Отто, см. Веникъ . . . . .
Венсанъ 822
Вехтеръ, Эберг. ф. 800
Виварини, Антоніо 243
—, Бартоломмео 285
—, Луиджи 286
Вигри, Б. Катерина 232
Визеръ, В. 844
Визлартъ, Адамъ 786
Вилле, А. ф. 840
Виллебортсъ, Ѳома 703
Виллемсъ, Флоранъ 831
Вильгельмъ, Мастеръ Кельнскій . . . 147
Вильде, Гансъ 546
Вильяни, Давидъ 834
Вильсонъ 789
Вильегасъ, Мармолехо, П. де . . . 654
Вильядомать, Антоніо 733
Вильясисъ, Ник. де 724
Винкебомсъ, Давидъ 716, 769
Винкельманнъ, Іоаннъ 794
Винтергальтеръ, Ксав. 829
Винь, Ф. 831
Виньеронъ, П. Р. 823
Винчи, Гауденціо 337
—, Леонардо да 320
Винчидоре, Томазо 434
Вирцъ 831
Виръ 837
Висличенусъ, Герм. 840
Витале, далле Мадонне 232
Вите, Тимотео делла 429
Витринга, В. 787
Витте, Каспаръ де 777
—, Эмануилъ де 788
— Ливинъ де 524
—, Петеръ де 777
—, Петеръ де (Кандидо) 645
Виттихъ, Г. 810
Вишневскій, О. 843
Візнъ, Жоз. Марія 820
Влайеръ, Симонъ де 786
Вольгемутъ, Михаилъ 555
Вольтерра, Франческо да 217
Вольтеррано, младшій 677
Вормсъ, Антонъ фонъ 628
Вувермансъ, Янъ 779
—, Петеръ 779
—, Филиппъ 755, 779
Вурмсеръ, Ник. 139, 140
Врясъ, І. Р. де 785
Врійндтъ, Франціъ де 644

Г.

Гаварни 829
Гагенъ, Янъ ван 839
Гадди, Анджіоло 206
—, Гаддо 188
—, Таддео 205

Стр.

Гаилъ 806
Гаккертъ, Як. Филиппъ 797
Газасси, Газассо 280
Галлэ, Л. 829, 830
Галоффъ, Донъ Хозе 848
Гальсъ, Франціъ 705
Гамбара, Латтанціо 472
Гаммеръ, Г. 812
Гандини, Джіорджіо 449
Гарбо, Раффаэллино дель 364
Гаржіуоли, Доменико 684
Гарлемъ, Корнелій ван 645
—, Даніэль ван 513
—, Гертаръ ван 526
Гарофало 432
Гарпъ, Гер. ф. 751
Гартманнъ Фегрин 811
Гассенъ 822
Гатти, Бернандино 448
Гауэрманнъ 807
Гаулъ, Густавъ 839, 840
Гаусгофферъ, Максъ 840
Гаусманнъ, Ф. К. 841
Гегенбауеръ, А. ф. 806
Геере, Лукасъ де 650
Гейгеръ 844
Гейдекъ 805
Гейденъ, Іоаннъ ван дер 788
Гейнлейнъ 806
Гейморъ, Іосифъ 740
Гейнтцъ, І. Г. 715
Гейнъ 840
Гейстъ 839
Гейсумъ, Іоаннъ ван 793
Гекверъ, Іоаннъ 778
Гельдеръ, А. ван 713
Гельдорпъ, Горціусъ 647
Гельстъ, Бартъ. ван дер 705
Гемзель, Г. 843
Гензель, Вильг. 813
Геневергъ, Рудольфъ 842
Геннингъ, А. 813, 817
Генсборо, Ѳома 788
Гентцъ, В. 813, 842
Гентъ, Гергардъ ван 524
— , Юстусъ ван 510
Георги, О. 812
Герардо 268
Герардо далле нотти 713
Гернигъ, Іоаннъ 788
Герленъ, Фридр. 525, 541
— , Іессе 543
— , Лукасъ 543
Германнъ, К. 804, 806, 816
Геррингъ 837
Герстъ 816
Гертнеръ 816
Гесъ, Гуго ван дер 511
Гесснеръ, Салом. 797
Гессъ, Гейнрихъ 804
— , Петеръ 805, 806
— , Карлъ 806

Стр.
Гецонбергеръ 806
Геэрдтъ, Хр. 841
Гзелль 844
Гибсонъ, Ричардъ 739
Гизеисъ, Петеръ 768
Гиллисъ 791
Гильдебрандъ, Эрнстъ 842
— , Теодоръ 809
Гильдебрандтъ, Эд. 817
Гильрей, Джемсъ 766
Гильтенспергеръ 805
Гильтонъ, В. 834
Гилльардъ, Ник. 650
Гирландайо, Давиде и Бенедетто . . . 268
— , Доменико 265
Гирландайо, Ридольфо 364
Гиртинъ 837
Гиршеръ, Б. 843
Гиршфогель, Фейтъ 558
Гиффордъ 837
Глауберъ, Іоаннъ 774
Глейръ 828
Глинкъ 805
Глоккендонъ Ник. 588
Гоббо да Фрутти 673, 793
Говардъ, Г. 834
Гогартъ, Вильямъ 765
Гогѐ, Шарль 842
Гогстретенъ, Сам. ван 712
Гольбейнъ, Амвросій 621
— , Гансъ, дѣдъ 552
— , Гансъ, старшій 553
— , Гансъ, младшій . 555, 609, 650
Гольціусъ, Гейнрихъ 645
Гондекутеръ, Эгидій 769
— , Мельхіоръ 790
Гонне, Ф. 812
Гонтгорстъ, Гергардъ 713
— , Вильгельмъ 714
Гойа, Фран. 848
Гойэнъ, Іоаннъ ван 784
Гооге, Петеръ де 761
Гоппнеръ, Джонъ 742
Гордонъ, В. 834
Горебутъ, Герг. 524, 650
Горстъ 712
Горшельтъ, Т. 839
Госсартъ, Іоаннъ 639
Гоццоли, Беноццо 263
Граначчи, Франч. 268
Гранвиль 829
Гранди, Эрколе 280
Гранѐ 822
Грантъ, Ф. 834
Граффъ, Антонъ 796
Гребъ, К. 843
— , П. (сынъ его) 843
Грёзъ, Ж. Б. 765
Грей 837
Грэньѐ, Фр. 823
Грефъ, Г. 843
Гримальди, Джіо. Франч. . . 673, 771

Стр.
Гриммеръ, Гансъ 595
Гриммъ, Л. Э. 818
Гриффье, Іоаннъ 778
Гро, А. Ж. 820
Гроклодъ 844
Гропіусъ 816
Гроссе, Теод. 841
Грюневальдъ, Матіасъ 593
Грюнъ, Гансъ Бальдунгъ 606
— , Юліусъ 843
Гуальдо, Маттео 300
Гуаріэнто 240
Гудолль, Ф. 834
Гуидо изъ Сіэны 181
Гуизони Фермо и Ринальдо 425
Гумбертъ, К. 844
Гуффенсъ, Год. 831
Гуэрчино да Ченто 771
Гэмъ, Іоаннъ 792
Гюде, Г. Ф. 811, 840
Гюденъ, Теодоръ 829
Гюнтенъ 841
Гюсманъ, Корнелій 770

Д

Давидъ, Жакъ Луи 820
Далмазіо, Липпо ди 232
Даль 812
Дальсгардъ 848
Дана, Лафаржъ 838
Дангаузеръ, Фр. 807
Данте, Джироламо 468
Дарфелѐ 845
Дау, Джорджъ 834
Деверія, Э. 826
Дегеръ, Эрнстъ 808
Дейгъ Себ. 588
Дейкеръ, Г. 841
Дейкъ, Антонъ ван 699
Дейсъ 834
Дейтерсъ 841
Дейтшъ, Ник. 622
Деккеръ, Карлъ 785
Делакруа, Эженъ 824
Делапѐнъ 844
Деларошъ, Поль 825
Дешванденъ 844
Джаксонъ, Дж. 834
Дженга, Джирол. 309
Дженелли, Бонав. . . . 803, 838, 840
Дженнари 673
Дженовезе, иль прете 682
Джемсонъ, Джорджъ 739
Джерини 219, 242
Джесси 671
Джиминьяно, Винченцо ди С. . . . 434
Джіакетто 529
Джіакомелли 847
Джіамбатиста даль Моро 477
Джіамбоно, Микіэль 243, 244
Джіанникола 308

Стр.

Джіованни да С. Джіованни 677
— , Маттео ди 226
— , Джакопо да (см. Милано).
Джіоселоне, Джироламо 284
Джіольвино, Никколо 477
Джіордано, Лука 685, 733
Джіордано, Эзевій да Сан 308
Джіордіоне 451, 771
Джіоттино 207
Джіотто 194
Джіуліано д'Арриго 258
Джіунта изъ Пизы 181
Дзаго, Санто 468
Дзелотти, Батт. 481
Дидей 844
Дильманъ 811
Дипенбекъ, Авраамъ ван 703
Дирамъ, А. 751
Дитрихъ, Кр. В. Э. 715
Дитцъ, Феодоръ 840
Дівна, Бенед. 297
Діаманте, Фра 257
Діасъ, Н. 825
Добиньи 846
Добсонъ, Вильямъ 739
Дольчи, Карло 677
Доминикино 666, 771
Донцелли, Никколо 316
— , Піэтро. 316
Дони, Адоне 309, 435
Дорѣ, Г. 845
Досси, Доссо. 433
— , Джіов. Батт. 433
Доу, Герг. 713, 756
Дрогслоть, І. 751
Дроллингъ, Мартъ. 822
— , Мих. 822
Друэ 820
Дуббельсъ, Янъ 786
Дудерштадтъ Гейнр. Ф. 163
Дузетть, Л. 843
Дунканъ 837
Дунтце 841
Дусъ, ван' дер' 780
Дуччіо ди Буонинсенья 188
Дэбакъ 826
Дэгге, Эд. 813, 814
Дэгоффъ, Бл. 846
Дэвисъ, А. Ж. 824
Дэвби, Т. 836
Дэтушъ 823
Дэолень, Д. ван 788
Дювалъ 844
Дюгё, Каспаръ 773
Дюкъ, Жанъ де 754
Дюнвегге, Винт. и Гейнр. 630
Дюма, Мишель 844
Дюреръ, Альбрехтъ 565

Ж.

Жанвиъ, Клодъ 823
Жалаберъ 844

Стр.

Жандронъ 844
Жане 649
Жарденъ, Карель дю 780
Желе, Клодъ 774
Женю, Мишъ Фил. 823
Жераръ, Фр. 821
Жёрбье, Бальтазаръ. 739
Жерико 823
Жеромъ 846
Жигу 829
Жизье 831
Жилло, Клодъ 764
Жирардэ, Э. 844
Жиродэ—Тріозонъ 820
Жоржъ. 844

З.

Зегерсъ (или Сегерсъ) Даніилъ . . . 792
— , Герграръ. 704
Зеелосъ, Готтфридъ. 840
Зеэманъ, см. Номсъ
Зимбрехтъ, Маттіасъ 714
Зона, Винченцо 847
Зонъ, Карлъ 809
— , Вильгельмъ 841

И.

Иби, Спинабальдо. 309
Иконъ 845
Изабей, Ж. Б. 821
— , Эженъ 825, 829
Имола, Иннокенціо да 430
Инганнати, Піэтро деллы 293
Индженьо. 307
Индуно, Дом. и Гуль 847
Иннесъ 838
Ириарте, Игнасіо 730, 789
Истлэкъ, Ч. Локъ 843
Иттенбахъ, Франц. 808

І.

Гаренусъ 540
Іебенсъ 843
Іегеръ, І. 806
Іерихау-Бауманнъ, Елисавета. . . . 849
Іербергъ, Августъ 849
Іерріхъ. 647
Іоганнисъ, Петрусъ. 233
Іоганнъ, Герг. ван Санитъ. 526
Іонге, де 832, 845
Іордансъ, Яковъ 703
Іорданъ, Рудъ. 810
Іостъ, Амманъ. 647

К.

Кабанель 844, 846
Кабель, Адріанъ ван дер 781
Кизеловскій. 814

Стр.
Кайзеръ, Фр. 842
Калабрезе, иль Каваліеръ 682
Каламе. 844
Калигарино. 434
Каліари, Карло 481
— , Паоло 477
Каллò, Жакъ 763
Кальвартъ, Діонизіо 490
Кальви, Л. и П. 427
Кальдара, Полидоро 428
Кальдерари , ... 473
Калькаръ, Іоаннъ 629
Калькрёйтъ, Станисл. графъ. . . . 840
Кальтенгоферъ, Петеръ 551
Кальфъ, Вильг. 751
Камбіазо, Лука. 491
Камеке, ф. . , ... 840
Камерино, Джак. де 187
Камило, Франч. 732
Кампаньіола, Доменико 469
Кампанья, Педро 653
Кампгаузенъ, В. 810
Кампгейзенъ, Теод. 781
Камни, Антоніо 674
— , Бернардино 674
— , Джіуліо 674
Камуччини Винченцо 847
Камю, П. Д, ле. 823
Канале (Каналетто) Ант. и Б. . 687, 789
Кандидо 645
Кано, Алонзо. 724
— , Эд. 848
Канонъ, І. 840
Кантарини, Симоне 672
Канути, Доменико. 671
Каньяччи, Гуидо 671
Капелле, Іо. ван'де. 786
Караваджіо, Мик. да 679, 762
— , Полидоро да. 428
Караччи, Агостино 662, 664
— , Аннибале. . 662, 664, 762, 771
, Лодовико 662
Караччіоло, Джіамб. 682
Карди, Лодовико 676
Кардучо (Кардуччіо), Барт 731
— , Виченте 731
Кареньіо де Миранда, Хуанъ . . . 732
Каріани, Джіов. 469
Каротто, Джіанфранч. 439
Карпаччіо, Витторе. 296
Карстенсъ, Асмусъ Якобъ 799
Каруччи, Джакопо. 363
Кастанъ (франц.) 845
Кастанъ (швейц.) 844
Кастельіо, Феликсъ 731
Кастильіо, Антоніо дель 720
— , Агостино дель. 720
— , Хуанъ дель 720
Кастильіоне, Джіов. Бен. 687
Кастро, Санчесъ де 561
Катэ, Германнъ тэн' 847
Катель, Францъ. , ... 800

Стр.
Катена, Винченцо. 294
Кати, Паскуале 488
Каулицъ, Петеръ 791
Каульбахъ Вильгельмъ 804
Кауфманъ, Анджелика. 796
— , Германнъ 818
Кахесъ, Евгеній. 731
— , Патрисіо 731
Квальіо, Дом. 806
Квеллинусъ, Эразмъ 704
Кинò 832
Кейзеръ, Теодоръ де 705
— , Пикэзъ де 830
Кёлеръ, Хр. 809
Келькоттъ, А. В. 836
Кельсъ. 841
Кельтенмозеръ 805
Керриксъ. 835
Кессель, Янъ ван'. 792
Кессель, Ф. ван' 768
Кетелъ, Корнелій 650
Кеттермолъ 837
Киндерманнъ 832
Киндлеръ. 841
Кинò 832
Кинситъ 837
Кирингсъ, Александръ. 769
Кирхмейеръ, Себ. 647
Кисслингъ, Павелъ 844
Клè 832
Клёберъ, А. ф. 813
Клеве, Іоасъ. 640
Клейне, Исидоръ 814
Клейнъ, І. А. 805
Клеркъ, Дж. 835
Клессенсъ, Антонъ старш. 525
Кловіо, Джіуліо. 425
Клодъ, Анріе 649
Кломпъ, К. 780
Клуэ, Франс. 649
Кнаусъ, Лудв. 841
Кнеллеръ, Іонатанъ 740
Кобель, Фердин. 797
Козенцъ 837
Кокси, Михаилъ 435, 640
Коксъ, Дав. 837
Коль. 837
Колле, Раффаэле даль. 392, 393
Коллè, Пиго. 766
Коллеръ, Руб. 844
Коллинсъ, В. 835, 836
— , Чарльсъ. 836
Коломбель, Ник. 738
Кольбе, Карлъ. 814
Кольменъ. 837
Конельяно, Чима да 295
Конигслоо, Жиллъ ван' 769
Конингъ, Саломонъ 713
— , Филиппъ, де, ... 785
Конка, Себаст. 687
Конрадъ, Шейернскій 105
Констэблъ, Джонъ. 789

Стр.

Контарино, Джіовянни 686
Конти, Бери. де' 282
Контъ. 845
Конъёе, Леонъ 826
Коопманъ 840
Копъ, Ч. У. 834
Кордесъ, В. 840
Корреджіо. 440
Корнгилзъ, О. 841
Корнелиссенъ, Корнелій 645
Корнелиусъ, Петеръ фонъ. 801
Коро. 846
Корради, Доменико 265
Корренсъ (бельг.). 831
— , (Мюнхенъ). 839
Корренціо, Белизарио. 682
Кортона, Піэтро да 678
Космиме, Піеръ ди 332
Космасъ, Іоаннъ 188
Косса, Франич. 280
Коста, Лоренцо 280, 313
Котиньола, Джир. Маркези да 431
Котменъ 837
Кохъ, Іосифъ 800, 807
Коцебу, Авг. ф. 839
Козлью, Алонзо Санчесъ 655
— , Казуцо 732
Краббетіе (Ассельинъ). 780
Крамеръ изъ Ульма 546
Кранахъ, Лука, отецъ. 596
— , Лука, сынъ. 602
Крайеръ, Каспаръ де. 704
Краузе, В. 813, 816
Краусъ, Ф. 842
Краэтъ, Петеръ 807
Кресбеке, Іосифъ 751
Кредп, Лоренцо ди 332
Кревинъ. 836
Кресни, Даніилъ. 675
— , Джіо. Батиста 675
Крецiусъ, К. 813, 814
Кривелли, Карло 286
Кришенеръ 839
Кристэлэ 837
Кродель, Мельх. 604
Кроза 806
Кромбургеръ, Лука. 609
Кремъ, Т. 836
Крусъ. Хуанъ Пантоха де ла 655
Крэвинъ, Т. 836
Крюгеръ, К. 840
— , Францъ 814
Куанье 829
Купель, Антонъ 738
— , Ноэль 738
Кудръ. де 840
Кудэръ, Огюстъ 827
Кузенъ, Жанъ 649
Кулленбургъ 773
Кунъ, Э. В. 836, 837
Кулонъ, Г. М. 836
Кульмбахъ, Гансъ ф. 586

Стр.

Кунтце. 139. 141
Купельвизеръ 807
Куперъ, Самуилъ. 730
Купецкій, Іоаннъ 715
Курбе 835, 845
Куртуа, Жанъ 685, 762
Кутюръ 845
Кузнасъ, Педро де ласъ 731
Кюгельхенъ, Герг. фонъ 796

Л.

Лааръ, Петеръ ван' 754
Лабрадоръ, Хуанъ 651, 793
Лазинскій 811
Лаиръ, Лор. де. 738
Лалльманъ, Фр. старшій 807
— , младшій 840
Лама, Джіамбернардо 428
Ламбинэ 846
Ламп, Эжэнъ. 827
Лангеръ, Робертъ ф. 806
— , Петеръ ф. 806
Ланини, Бернардино 339
Ланкре. 765
Ланкреонъ 822
Ланезакъ 791
Лансъ, Андрэ Кори. 829
Ланфранко, Джіов. 673
Ланчаресъ. Антоніо де. 731
Лапперръ 846
Ларгмайръ, Гансъ 551
Ларжильеръ, Ник. де. 738
Ларсонъ. 849
Ластманнъ, Петеръ. 769
Лаурати, Піэтро, см. Лоренцо (Піэтро ди)
Лауренсъ, Томасъ. 834
Лаури, Филиппо 687
Лауфферъ 839
Лаухертъ 843
Лафажъ, Реманъ 738
Лафаржъ, Дана 838
Лафоссъ, Ш. де. 738
Лашъ, Карлъ. 841
Ле Брёнъ, Шарль 737
Лебю 846
Лей 841
Лейденъ. Лукасъ ф. настоящій. . . . 633
— , мнимый 626
Лейнольдъ. 812
Лейсъ, Генри 831
Лейтце, Эйманъ 811
Лели, Петеръ. 739
Леманнъ, Генри. 846
— , Рудольфъ 846
Лемюэль, де 845
Ленбахъ, Францъ 844
Леонардо, хозе 732
Леонгардсгофъ. школа 807
Лесли. Ч. Р. 834
Лессингъ. Карлъ Фридр. . . . 808, 840

Стр.
Ле Сюёръ, Эсташъ 737
Лефенъ, Бенневитцъ ф. 843
Леффлеръ, Леопольдъ 840
—, Лудвигъ. 843
Лэвисъ 837
Лэненъ, I. 811
Лэсорръ 823
Ли, Ф. Р. 835
Либерале 297
Либери, Піэтро 686
Либеръ 849
Либри, Джироламо дан' 297
Ливерсбергское изображеніе страстей Господнихъ. 533
Ливерсиджъ 837
Ливи, Франч. ди Доменико 162
Ливинъ изъ Антверпена 524
Лиліенбергъ 790
Лимбургъ, Павелъ ф. 169
Линденшмитъ, старшій. 805
—, младшій 841
Лингельбахъ, Іоаннъ. 777
Линнэль, Джонъ 836
Липпи, Филиппино. 253, 261
—, Фра Филиппо 256
Лисборнскій мастеръ 538
Лиске 844
Лисъ, Іос. 831
Личиніо, Бернардино 473
—, Джіо. Антоніо. 472
Ліанорисъ, Петрусъ. 233
Ліевенцъ, I. 713, 782
Ліемекернъ, Ник. де. 764
Локателли. А. 789
Ломаццо, Джіо. Паоло. 339
Ломбардъ, Ламбертъ 643
Лонги, Лука 491
Лонги, Піэтро 763
Лоотенъ, Іоаннъ 785
Лоренцо, Амброджіо ди 224
—, Фіоренцо ди. 300
—, Піэтро ди 216, 223
—, Камальдолезе Донъ 227
Лорренъ, Клодъ 774
Лотти (Лотъ) Карло 687
Лотто, Лоренцо 457
Лохнеръ, Стефанъ 154
Луини, Ауреліо 335
—, Бернардино. 333
Лунде 849
Лусидель, Ник. 640
Лути, Бенедетто 687
Луццо да Фельтре, Лоренцо 457
Лэндсиръ, Эдвинъ 836
Люгардонъ 844

М.

Маасъ, Ник. 712, 761
Мабузъ, Іоаннъ 639, 650
Магнусъ, Эд. 815
Маджелло, Венед. да 229
Стр.
Мадзолини, Лодовико 280
Маддерстегъ. М. 787
Маду, Ж. Б. 832
Мадрэзо, Донъ Хозэ' Апарисіо . . . 848
—, Донъ Хозэ'. 848
—, Донъ Федериго 848
Мажи. 846
Мазаччіо 253
Мазо Мартинэсъ, Хуанъ Б. де . . . 724
Мазолино да Паникале 252
Маннарди, Бастіано 268
Маклейзъ, Д. 834
Мандеръ, Карлъ ван 645
Манетти, Доменико 488
Манни, Джіаннико ла 308
Маноцци 677
Мансуети, Джіованни 297
Мантенья, Андрея 276
—, Франческо 279
Мануэль, Николай 622
—, Миніатюристы 167
Маньи, Чесаре 284
Маратта, Карло. 669
Маргеритоне изъ Ареццо 191
Мареесъ, Г. ф. 839
Марко, К. 807
Марилья 846
Маринасъ, Э. де ласъ 789
Марстрандъ, В. 848
Мартэнъ, Джонъ 836
Мартинеллусъ. 79
Мартино, Симоне ди 211, 221
Мартенсъ (Зоргъ) 751
Мартерштейгъ, Ф. 841
Марулло, Джіузеппе 682
Масипъ. 654
Массимо, Станціони 682
Массисъ, Іоаннъ. 637
—, Квинтинъ. 635
Массоне, Джіов. 284
Матсисъ, Корнелій 767
Маттеи. 796
Маттеисъ, Паоло де. 687
Маттео, Мик. де 242
Матурино 428
Маунтъ. 837
Маццуола (и), Филиппо . . . 284, 449
—, Джирол. ди Миккеле . . . 449
Мееръ, Іо. ван'дер'. 780
Мейеръ, I. Г. 842
—, Лудв. 839
—, (Вѣна) 807
Мейергеймъ, Эдуардъ 814, 842
—, Францъ 842
—, Павелъ 842
Мейерингъ, Альбрехтъ 777
Мёйленъ, А. Ф. ван'дер' 755
Мейреръ, Хр. 647
Мейссонье 845
Меланціо, Франъ 309
Мелемъ, Іо. ван' 629
Мелоццо да Форли 281

Стр.
Мельби 849
Мельци, Франч. 336
Мемлингъ, Гансъ 516
Мемми, Липпо 222
Мемми, Симоне 221
Менгсъ, А. Рафаэль. 795
Мендоза. 848
Менендесъ, Луисъ 734
Менье 846
Менцель А. 815
Меріанъ, Мат. 714
Мерлъ 827, 845
Мёронъ, А. де 844
Мессина, Антонелло да. . . . 269, 288
Метсю, Габріэль 759
Метцъ, Фр. 841
Мехзелькирхеръ, Габр. 558
Микельанджело, Буонаротти 340
— , Черквоцци делль батт. . . 685
— , да Караваджіо. 679
Милано, Андрея да 284
— , Джіов. Джак. да . . . 208, 241
Милетъ, Францъ 774
Миллесъ, Дж. Эв. 835
Минтропъ, Теод. 841
Миньяръ Пьерръ. 737
Миньіонъ, Авраамъ 792
Миревельтъ, Михаилъ 704
Миретти (о), Хуанъ (Джіов.) . . . 240
Міэль, Іоаннъ 780
Міэрисъ, Францъ ван' 760
— , Вильгельмъ ван' 760
Моанъ, Фр. де. 739
Модена, Барнаба да 224
— , Пеллегрино да 434
Мозёзъ, Ж. Б. 822
Мозеръ, Лукка 164
Мойя, Педро де 725
Мола, Джіо Батт. 669
— , Піэръ Франч. . . . 669, 771
Моленаръ, І. 751
Молинъ, Петеръ 777
Мооль, Петеръ ван' 703
Момперъ, Юдокусъ де 769
Монако Донъ Лоренцо 227
Монвуазенъ, Р. 826
Монжино 846
Монтанья, Бартол. 297
Монтенъ, Д. 805
Мооръ (Морэ Моро), Антонъ. . 640, 650
Моралесъ, Луисъ де 651
Моргенштернъ, К. 808
— , Хр. 806
Моретто, да Брешія (Бонвичино . . 470
Мореэльзе, Павелъ 705
Морò 845
Мòро, Джіамбатт. даль 477
Мороне, Франч. 297
Морони, Джіов. Батт. 471
Морреалезе. 685
Мостартъ, Янъ 634
Мулриди, В. 835
Мурано, Джіов. и Антоніо да . . . 243
Мурильо, Барт. Эст. 725, 789
— , (XIX стол.) 848
Муръ, ван 832
Мутина, Томазъ де . . . 139, 141, 233
Муціано, Джироламо. 472
Мушеронъ, Фридр. 777
— , Исаакъ 777
Мюкке, Г. 808
Мюллеръ, А. 808
— , Шарль 846
— , К. 808
— , Мортенъ 811
— , Р. 817
Мюэлихъ, Гансъ 648

Н.

Наваррете, Фернандесъ 655
Навецъ, Х. 829, 831
Нальтини, Батт. 488
Нантель 738
Насонъ, Петеръ 792
Неаполи, Франч 652
Негропонте, Фра Антон. да. 286
Нейрейтеръ, Э. 806
Неке, Г. Г. 812
Нелли, Оттавіо ди Мартино 247
— , Плаутилла 360
Неренцъ, В. 810
Нерли, Фридр. 818
Нерони, Бартол. 438
Нечеръ, Каспаръ. 760
Никола ди Піэтро, см. Піэтро
Никутовскій, А. 840
Нильсонъ 805
Ноомсъ, Р. (Зеэманъ) 786
Нордгренъ, Аксель 849
Норденбергъ 849
Нордкотъ, Джемсъ 742
Нортенъ 841
Нотеръ, Давидъ де 832
Нуціо, Алегр. ди 245
Нэгеръ, Бернг. 805, 806
— , Михаилъ 805
Нэшъ 837
Нээръ, Артусъ ван' дер' 782
— , Эглонъ ван' дер' 716, 761

О.

Овенсъ, Іуріанъ 713
Овербекъ, Фридр. 801
Огè 846
Одэбуръ Лэско 823
Одериджи. 245
Оджіоне, Марко д' 335
Оккель, Эдуардъ. 843
Оливеръ, Исаакъ и Петръ 650
Оливье, Фридр. и Ферд. ф. 800
Ольмдорфъ, Гансъ ф. 558
Ольмо Джіо Паоло л' 457

Стр.
Оммеганкъ, Б. И. 832
О'Нейль, Г. 835
Онорія Мик. 242
Оппенгеймъ. 808
Они, Джонъ 742
Орбетто 686
Оризонте (І. Ф. ванъ Блуменъ . . . 774
Орканья, Андрея 213
—, Бернардо 215
Орлей, Бернг. ванъ 435, 638
Орренте, Педро 733
Орсель, Викторъ 828
Орси, Леліе 449
Ортолано 434
Ось, Янъ ван 793
Оссингеръ, Михаилъ 592
Остаде, Адріанъ ван 749
—, Исаакъ ван 756
Остендорферъ, Мих. 592
Остервейкъ, Марія ван 792
Отто, І. С. 815
Оуватеръ, Альбертъ 526
Оффингеръ, Адамъ 647
Охтервельтъ, Якобъ. 761

П.

Пагани, Грегоріо 676
Падованино, Алессандро 686
Падовано, Джіусто 234
—, Джіованни 234
—, Антоніо 234
Пазини 846
Паккіаротто, Джакопо . . . 314, 436, 648
Паламедесъ (Стевенсъ) 755
Палисси, Б. 649
Паломино у Веласко, А. 733
Пальма, младш. Джакопо (джіов.) . . 686
—, старшій, Джакопо (веккіе). . 456
Пальмеццано, Марко 311
Пангильи-л'-Аридонъ, В. 845
Панетти, Доменико 281
Паникал, М. да 252
Паннини, Дж. П. 687, 789
Панселиносъ 68
Пантоха де ла Крусъ 655
Папа, младш. Симоне (джіов.) 491
—, старш. Симоне (веккіо) . . . 317
Папе, Эдуардъ 842
Папети, Дом. 826
Парентино, Бернардо 279
Пареха, Хуанъ 724
Пармиджіанино 449
Парцеллисъ, Іо. 786
—, Юлій 786
Пассери, Джіамбатиста 668
Пассеротти, Бартоломмео 490
Пассиньяно, Домен. да 676
Патениръ, Іоакимъ 642
Патерръ 765
Паувельсъ, Ферд. 831, 840
Паули, Якобусъ 233

Стр.
Пахеръ 559
Паче, Луиджи де 400
Пачеко, Фран. 719
Пейнаккеръ, Адамъ 777
Пеллегрини, Поллегрино 431
Пеленбургъ, Корнеліусъ 772
Пеннакки, Піеръ Маріа 293
Пенни, Бартол. Лука 650
—, Франческо 427
Пенсъ, Георгъ. 435, 592
Пенъ, Ант. 739
Переда, Антоніо 731
Перси-Шей 836
Перуджино, Піэтро 302
Перуцци, Бальдассаре 438
Пехтъ, Фр. 839
Пешель, Карлъ 812
Пикерсгилль, Г. В. 834
Пикò, Эдуардъ 822
Пилоти, Карлъ 839
Пилсъ 845
Пиль 837
Пино, Марко ди 488
Пинтуриккіо, Бернардино 305
Пинэгріе 649
Пиппи, Джіулю (см. Романо) . . . 422
Пистойя, Фра Паоло да 360
—, Ліонардо 427
Писторіусъ, Эдуардъ 814
Питшъ, Л. 843
Пиццоло, Ник. 277
Піацца, Калисто 285, 469
—, Альбертино. 285
—, Мартино 285
Піетро, Лоренцо ди 226
—, Никколà ди см. Джерини . .
—, Сано ди 226
Піетровскій 814, 843
Піомбо, Фра Себ. дель. . . . 350, 454
Піонъ, Николасъ 529
Планкъ изъ Аугсбурга. 552
Плассанъ 845
Плетшъ, О. 843
Плокгорстъ, Бернг. 840
Плюдеманнъ, Г. 808, 810
Полидоро, Кальвадара 428
Полидоръ 774
Поллакъ, Леоп. 818
Поллаюоло, Антон. и Піэтро 270
Помарранче, иль Кав. далле 490
Понте, Джакопо да 482
Понтормо 363
Порденоне, Дж. А. Личиніо да . . . 472
Порта, Баччіо делла 357
Портманнъ, В. 811
Портэльсъ 831
Поттеръ, Павелъ. 780
Поурбусъ Францъ старш. 644
—, Францъ младш. 644
Почетти 488
Праутъ, Самуилъ 837
Превитали, Андрея 294

Стр.
Прейеръ, В. . . . 811
Преллеръ . . . 806, 838, 840
Претти, Марія (изъ Кав. Калабр.) . 682
Приматиччіо, Фр. . . . 426, 431, 649
Провенцалэ, Марчелло . . . 198
Провачччини, Камилло . . . 675
— , Эрколе джіов. (младш.) . 675
— , Эрколе веккіо (старш.) . 675
— , Джуліо Чесаре . . . 675
Прото . . . 845
Прюдонъ . . . 820, 821
Пуатвенъ, де . . . 829
Пулиго, Джакопе и Доменико . . . 363
Пуль, Э. ван'деръ . . . 751
Пуппни, Віаджіо . . . 430
Пуричелли, Джіузеппе . . . 847
Пуссенъ, Каспаръ . . . 773
Пуччіо, Піэтро ди . . . 218
— , Никола (Пуссенъ) . . 735, 773
Пфаннишмидтъ, К. Г. . . . 841
Пфорръ . . . 803
Пэлинкъ, Іосифъ . . . 829
Пюжоль, А. де . . . 822

Р.

Рабе, Эдуардъ . . . 814
Равестейнъ, Іоаннъ ван' . . . 705
Раваньяно, Марко . . . 435
Раиболини, Франческо . . . 311
Раимонди, М. Ант. . . . 435
Раль, Карлъ . . . 803, 839
Рамбергъ, І. Г. . . . 818
Раменги, Бартоломмео . . . 430
Раніель . . . 814
Рауманнъ, К. . . . 844
Рауппъ . . . 839
Рафаэль Санти . . . 365
Раффе . . . 829
Раффельтъ, Игн. . . . 840
Рафонъ, Іоаннъ . . . 540, 595
Ревуаль, П. П. . . . 823
Редгревъ, Ричардъ . . . 836
Рёдеръ, Юл. . . . 818
Редтель, Давидъ . . . 647
Редутэ . . . 829
Рейкертъ, Д. . . . 751
Райнгардъ, Л. . . . 800
Рейнеръ, В. Л. . . . 715
Реймеръ, Георгъ . . . 842
Рейникъ, Р. . . . 813
Рейсбраакъ . . . 774
Рейсдаль, Яковъ . . . 783, 785, 787
— , Саломонъ . . . 784
Рейшъ, Рахиль . . . 792
Рёккель . . . 804
Рембрандтъ ван'Ринъ . . . 706, 782
Рене д'Анжу . . . 512
Рени, Гвидо . . . 669
Реньіо . . . 822
Рёнъ, Ад. старшій . . . 823
Ретель, А . . . 808, 809
Реттингъ, І. . . . 841
Ретшъ, Мор. . . . 812
Рибальта, Франч. . . . 732
— , Хуанъ . . . 733
Рибера, Джіуз. де . . . 681, 733
Риго, Гасентъ . . . 739
Ридель, Авг. . . . 818
Ридингеръ, Іоаннъ Эліасъ . . . 791
Ридманнъ, А. . . . 844
Ридольфи, Карло . . . 686
Рикаръ, Густ. . . . 846
Ринальдо Мантовано . . . 425
Рингъ, Германнъ цумъ . . . 631
— , Лудгеръ ц. старш. и младш. . 631
Ринконъ, Антоніо дель . . . 460, 652
Рипенгаузенъ, І. и Францъ . . . 818
Риттеръ, Г. . . . 811
Рифсталь . . . 842
Рихтеръ, Г. . . . 813, 827, 842
— , Л. . . . 812
Рицци, Фран . . . 732
Ричардсонъ, Джонат. . . . 740
Риччи, Доменико . . . 477
— , Марко . . . 687
Риччіарелли, Даніилъ . . . 350
Риччіо, Маэстро . . . 438
— , Піэтро . . . 337
Ришаръ, Фр. Фл. . . . 823
Ріу . . . 822
Роббе . . . 832
Робертъ, Аврелій . . . 828
— , Губертъ . . . 788
— , Леопольдъ . . . 828
Робертусъ де Одеризіо . . . 198
Робертъ Флери (Ж. Н.) . . . 826
Роби . . . 846
Робусти, Джакопо . . . 474
Рогель, Маэстро . . . 560
Рогманнъ . . . 713
Родаковскій . . . 849
Роде, Христ. Берн. . . . 715
Рожье ван'дер'Вейде . . . 514
— , сынъ его . . . 525
Роза, Сальваторъ . . . 683, 762, 683
Розенталеръ, братья . . . 558
Розенфельдеръ, Лудвигъ . . . 814, 843
Рокпланъ . . . 825, 829
Ролльманнъ, І. . . . 811
Романелли, Джіов. Франч. . . . 687
Романино, Джироламо иль . . . 471
Романо, Джуліо . . . 422
Ромейнъ, В. . . . 780
Ромней, Джорджъ . . . 742
Рондани, Фр. Марія . . . 448
Ронкалли, Кристофоро . . . 490
Россъ, Іо. Гейнр. . . . 780
— , Филиппъ . . . 780
Росселли, Козимо . . . 263
— , Маттео . . . 677
Росси, Франч. де . . . 487
Россо (де'Росси) . . . 363, 649
Ротари, Піэтро . . . 687

Стр.
Ротвеллъ 834
Роттенгаммеръ, Іоаннъ 477, 618
Роттманнъ. 805
Роэласъ. Хуанъ де ласъ 719
Ру, Карлъ 840
Ру, Мэтре, (см. Росси)
Рубенсъ, Петеръ Павелъ . 689, 769, 213
Рубенъ 804, 839
Ругендасъ, Георгъ Фил. 755
Ругеріусъ 286
Руль 818
Рунге, Фил. О. 818
Рустигъ. 807
Русутти 188
Рутгардъ, Карлъ 790
Рутсъ, Вал. 818
Рюпперѐ 845
Рэдутэ 829

С.

Саббатини, Андрея 427
— , Лоренцо. 490
Савери, Роландъ 768
Савольдо, Джеронимо 469
Сакки, Андрея 669
— , Піэтро Франческо 284
Салаино, Андрея. 336
Салентинъ, Губертъ. 841
Салерно, Андрея ди. 427
Салимбени, Арканджіоло 488
Салмеджія, Эней 675
Сальви, Дж. Б. (см. Сассоферрато).
Сальвіати, Франческо де' 487
Саммакини, Ораціо 490
Сандрартъ, Іоакимъ фонъ 714
Сандфортъ, Д. В. 713
Сантъ 835
Санта Кроче, Джирол. ди 294
Сантафеде, Фабриціо. 428
— , Франческо 428
Санти, Джіованни 309
— , Рафаэль 365
Сарачено, Карло. 681
Сарто, Андрея дель 360, 648
Сассоферрато 674
Сванефельтъ, Германнъ. 776
Свертсъ, І. 831
Свобода, Карлъ 840
Себастіано, Лаццаро. 297
Северино, Лор. и Джак. ди Сан' . . 247
Севилья, Хуанъ де 725
Секвенсъ 839
Сель 841
Семенца 671
Семини, Андрея 491
— , Оттавіо 491
Семитэколо, Николò 242
Семолеи 474
Серезо, Матео 732
Сёрензенъ, К. Ф. 849
Сесто, Чесаре да 336, 435

Стр.
Сеттегастъ 808
Сигалонъ, Ксавіѐ 824
Сильвестро, Донъ 208
Симоне, Фр. ди Маэстро 248
— , Маэстро 248
— , Стефаноне. 248
Симонсенъ, Р. 848
Синьіорелли, Лука 271
Сирани, Елисавета 672
— , Джіо. Андрея. 672
Сичіоланте, Джироламо 488
Сіэна, Марко да 488
— , Маттео да 226
— , Микельанджело да . . . 438, 448
Сіёракъ 844
Скварчіоне, Франческо 275
Скиццоне 434
Скоогардъ 849
Слингеландтъ, Петеръ ван' 761
Смитъ, Андреасъ 786
Снайерсъ, Петеръ 770
Снейдерсъ, Францъ 790
Снелль 844
Содома 315, 436
Соларіо, Андрея 339
— , Антоніо, (Цингаро). 316
Солимена. 687
Солли. 837
Сольіани, Джіо. Антоніо 333
Сольсернусъ. 176
Спада, Ліонелло 673
Спадаро, Микко 681
Спангенбергъ, Густ. 842
— , Л. 843
Спаньіолетто 681, 733
Спанья, Джіов. ло . . . 307, 561, 652
— , Хуанъ де 307, 652
Спрангеръ, Баролом 645
Стальбемтъ, Адріанъ 769
Стандартъ 755
Станціони, Массимо 682
Стевенсъ, Паламедесъ 755
— , Альфредъ 831, 845
Стелла, Жакъ 736
Стенфильдъ, Клерксонъ 836
Стефано (учен. Джіотто) 207
Стефани, Том. дельи 191
Стефанъ, мастеръ изъ Кёльна, (см. Лохнеръ).
Стеффекъ. К. 813, 814, 843
Стилеръ, Іос. ф. 806
Стильке, Г. 808, 809, 814
Стиммеръ, Тоб. 647
Стоккеръ, Іёргъ 546
Сторкъ, Авраамъ 787
Стотгардъ, Томасъ 742
Стр(і)овскій, В. 843
Строцци, Бернардо 682
Стуербаутъ, Дирикъ 513
Стьюартъ 837
Стэнъ, Янъ. 751
Стээнвикъ 787

Стр.
Суарди, Барт. 283
Субіасъ, Ф. Байе и 796
Сустерманнсъ, Юстусъ 714
Сустерманнъ, Ламбертъ. 643
Суэлнмейгръ. 540
Схалькенъ, Готфридъ 761
Схампхелэръ 832
Схельфутъ 847
Сховелинъ 849
Схорель, Іоаннъ 639
— , мнимый 625
Схотэль. 847
Схутъ, Корнелій 704
Сэнъ Жанъ. 829
Сюблейра, Піеръ 739
Сюлли 837

Т.

Тагиретъ, Петеръ. 547
Тайгъ, Себ. 588
Танъ. 839
Тафи, Андрея 182
Тальпино 675
Тасси, А. 775
Темпеста (Молинъ) 777
Теніерсъ, Давидъ, старшій 746
— , Давидъ, младшій. 746
Теодорихъ Пражскій 139, 140
Тешнеръ, А. 841
Тибальди, Пеллегрино 431
Тиволи, Роза ди 780
Тизіо, Бенвенуто 432
Тидемандъ 811, 849
Тильбургъ, Г. ван' 751
Тинторетто, Доменико 477
— , Джакопо 474
Тишбейнъ, Іо. Гейнр 715
— , Іо. Гейнр. Вильг 796
Тиссо 831
Тити, Санти 488
Тиціано, Джирол. ди 468
— , Вечелліо. 458, 771
Тіарини, Алессандро 673
Тіэленъ, Я. Ф 792
Тобаръ, Алонзо де 733
Толь, Дом. ван' 761
Толль 840
Топлэнъ 837
Торбидо иль Моро, Фр 456
Торнъ, О. Ф 840
Торнгилль, Джемсъ 740
Торнеръ, І. М. В 836
Торнтонъ, Джонъ 119
Торреджіани, Бартол 684
Торрити, Якобусъ 187
Тульмушъ 845
Тревизо, Джироламо да. 279
Тристанъ, Луисъ. 731
Троа, Франсуа де 738
Тромболь. 836
Труайонъ, К. 829

Стр.
Тсхаггенэ. 832
Тульденъ, Теодоръ ван' 703
Тура, Косимо 279
Турки, Алессандро. 686
Туронусъ 241
Тцанфурнари, Эм 61
Тьеполо, Джіо. Бат. 687
Тэлоръ 837
Тэннэйлъ, Джонъ 834

У.

Уардъ, Э. М 834
Уатсъ, Джорджъ Фред. 834
Убертини, Франческо 309
Уголино да Сіэна 221
— , Виэри. 221
— , да Прете Иларіо 221
Уджіоне, Марко д' 335
Уденъ, Лукасъ ван' 770
Удине, Джіованни да 434, 456
Ульрихъ ф. Маульброннъ 164
Ульфтъ, Як. ван'дер 788
Ункеръ, К. А. д 849
Утрехтъ, Адріанъ ван' 791
Уччелло, Паоло 252
Уэбстеръ, Т. 835

Ф.

Фабріано, Антонъ да 246
— , Франч. да 246
— , Джент. да 245
— , Гритто да 245
Фава, Джіанджіак. 284
Фажъ, Ремонъ да 738
Фальконе, Анелло 683
Фа-престо, Лука. 685
Фаринато, Паоло. 477
Фассоло, Берн. 337
Фатторе, иль (Фр. Пенни) 427
Фаэнца, Джіов. ди 309
— , Джіакоме ди 434
Фезоле, Мельхіоръ 591
Фейербахъ Ансельмъ 843
Фейтъ, Филиппъ (Veit) 802
Фейтъ (Fyt) Іоаннъ 790
Фёлькеръ, Г. В 816
Фенди, Петеръ 807
Фенне, А. ван'дер' 769
Феррара, Стефано да 279
Феррари, Гауденціо 337, 435
Феррари, Ф. Біанки 284, 440
Ферри, Чиро 687
Ферстеръ, Э 805
Фети, Доменико 676
Фиджино, Амброджіо 340
Фидъ 835
Фикторъ, Янъ 713
Филипепи, Алессандро. 258
Филиппото 827
Филиппсъ, Т 834

Стр.
Фильдингъ 837
Фишель 845
Фишеръ (Мюнхенъ) 804
—, (Швейцарія) 844
Фіесоло, Фра Джіо, Анджелико да . . . 227
Фіолль, Кондрадъ 538
Фіоре, Колантоніо дель 248, 315
Фіори, Маріо де 687
Флаксманъ, Джонъ 833
Фландренъ, Иппол 828
Фламенко, Хуанъ 525, 560
Флери, Роберъ 826
Флинкъ, Говартъ 712
Флитъ, Іорисъ ван 712
Флоре Джакобелло де 243
Флориджеріо, Себ 456
Флорисъ, Францъ 644
Флюггенъ, Г 805
Фогельштейнъ, Христіанъ Фогель ф. . 811
Фоисъ, Ари де 716
Фольцъ, Фил 805
Фонтана, Лавинія 490
—, Просперо 490
Фоппа, Винченцо старш 282
—, Винченцо младш 284
Форбенъ, Фил. Огюстъ де 822
Форъ, Карлъ 803
Фоссано Амбр 283
Фрагонаръ, Алекс 822
Франко, Батиста 474
—, Болоньезе 232
Франкуччи, Инноченцо 430
Франкъ, Францъ старш 644
—, Францъ младш 644
Франсе 846
Франсискъ 774
Франческа, Піеро делла 271
Франческини, Бальдассаре 677
Франчіабиджіо, Марко Ант 363
Франчія, Франческо 311
—, Діакомо 313
—, Джіуліо 313
Фрари, Бізнки 284, 440
Фреминэ, Мартэнъ 650
Фреэзе 843
Фрейтъ, В 835
Фрёлихеръ 844
Фриггъ 837
Фридлендеръ, Фр 840
Фридрихъ, К. Д 812
Фрутетъ, Францъ 653
Фукьѐ, Яковъ 768
Фулиньіо, Никколлò ди 301
—, Пиетро Антоніо ди 390
Фунгаи, Бернардино 314
Функъ 808
Фурини, Франческо 677
Фюгеръ, Фр. Г 796
Фюрихъ, І 802
Фюссли, Іо. Гейнрихъ 743
Фютереръ, Ульрихъ 558

Х.

Стр.
Хааненъ, Реми ван 847
Хабеншаденъ 839
Халлатцъ Эмилій 843
Хазенклеверъ, Петеръ 810
Хазенпфлугъ 816
Хагнъ, Л. Ф 837, 839
Хайесъ 847
Хамманъ, Эд 832
Ханшъ, Ант 840
Харрахъ, графъ 840
Хейденрейхъ, Г 813, 817
Хейесъ 837
Хейльбутъ, Ферд 846
Хемлингъ, Гансъ 516
Хемскеркъ, Мартинъ 641
Хенгсбахъ 811
Хенлей 837
Хердингъ, Т. Д 836
Херрейнсъ, В. І 829
Хефнеръ, І. Л 844
Хеффлеръ, А 841
Хиддеманнъ 841
Хильгерсъ, К 811
Хоббема, Мейндертъ 784
Хобдэй, В 834
Хове, ван 847
Ходовецкій, Дан. Ник 797
Хоземаннъ, Т 815
Хонбаумъ, К 841
Хопфгартенъ 813, 814
Хорслей, Джонъ Кэлькоттъ 834
Хоффъ, Карлъ 841
Христофсенъ 511
Хугтенбургъ, І. ван 755
Хэда, Вигоръ фонъ 792
Хэррера, Франсеско эль віехо 719
—, Франсеско мосо 720

Ц.

Цагель, Мартинъ 558
Цампіэри, Доменико 666
Цевіо, Альдигіеро да 235
Цевіо, Стефано да 241
Цейтбломъ, Барт 544
Ценале, Бернардо 282, 337
Циммерманнъ, А 806, 840
—, Р 806
—, Кл 805
—, (Берлинъ) 815
Цимъ 846
Цингаро, (А. Соларіо) 316
Цоппо, Марко 279
—, Рокко 309
Цуккаро, Федериго 489, 650
—, Таддео 489

Ч.

Ченто, Гуэрчино да 672
Черано 675

Стр.
Черва, Джіо. Бат. 339
Черини 671
Черквоцци, Микельанджело . . . 685, 762
Чермакъ, Ярославъ 849
Чесари, Джіузеппе 489
Чеси, Бартоломео 422
Чиверкіо Винченцо старш. 282
— , Винченцо младш. 284
Чиголи, Лодовико 676
Чиньани, Карло 669
Чимабуэ Джіованни 184
Чіампелли, Агостино 489
Чіоне, Андрея ди 213
Чорчъ 837

Ш.

Шавѐ 845
Шадовъ, Вильгельмъ 802
Шаллеръ, Эдуардъ 807
Шампѐнь, Филиппъ 736
Шарденъ, Ж. Б. 765
Шарлѐ 844
Шаффнеръ, Мартинъ 605
Шварцъ, Христофъ 648
Шварцъ фонъ Ротенбургъ 558
Швиндъ, Морицъ фонъ 803, 839
Шевалье (Гаварни) 829
Шейренъ, К. 811
Шейффелинъ, Гансъ 587
Шейхцеръ 844
Шендель 846
Шене, Алоисъ 840
Шенманнъ 807
Шёнъ (Шонгауеръ), Мартинъ. 525, 544, 548
Шёнферъ, Гансъ 606
Шеренбергъ, Г. 843
Шерресъ, Карлъ 843
Шефферъ, Ари 825
Шефферъ, Авг. 840
— , (Карлсруэ) 840
Ши, М. Арчеръ 834
Шикъ, Готтлибъ 800
Шильгенъ 805
Шильхеръ, Фридр. 840
Шинкель, Карлъ Фридр 812
Ширмеръ, В. І. 810
— , В. (Берлинъ) 813, 815
Шиссъ 839
Шитъ, Николай 538
Шлейхъ 806
Шлихтъ, Фонъ 840
Шлоссеръ 844
Шлоттгауеръ 804
Шмидтъ, Максъ 842
Шмитсонъ 818
Шнэцъ 828
Шницлейнъ 235
Шнорръ фонъ Карольсфельдъ, Юлій . 802
— , Лудвигъ 807
Шольцъ, Юліусъ 841
— , В. 843

Стр.
Шонгоферъ, Себальдъ 143
Шопэнъ 846
Шорнъ, Карлъ 814
Шрадеръ, Юліусъ 817
Шраудольфъ 804
Шрейеръ, А. 841
Шредтеръ, Адольфъ 810
— , Константинъ 814
Шрикъ, О. М. ван' 793
Шротцбергъ 840
Штёйбенъ 827
Штейнбрюкъ, Эдуардъ 809, 813
Штейнкопфъ 806
Штейнле, Эдуардъ 807
Штельцнеръ 844
Штрассгешвандтеръ, Іосифъ 840
Штрудель, Петеръ фонъ. 715
Штюккельбергеръ. 844
Штюрмеръ, К. 805
Шубертъ, Францъ 842
Шульцъ, К. (охотничій) 814
— , (Данцигъ) 816
— , (Вѣна) 807
— , Г. (Берлинъ). 813
Шюлейнъ Гансъ. 544
Шюлеръ 846

Э.

Эбель 841
Эбѐръ 846
Эвальдъ, Эрнстъ 842
Эвердингенъ, Альдертъ ван' 785
Эвръ, Жиллò С. 826
Эггерсъ, Карлъ. 816
Эггъ 835
Эделинкъ. 738
Эзеръ, Адамъ Фр. 795
Эйбель 814
Эйзенменгеръ 839
Эйкенсъ 830
Эйкъ, Губертъ ван'. 495, 503
— , Іоганнъ ван' 495, 504
— , Маргарита ван' 498, 508
Эйхъ, Г. 813
Экгаутъ, Гербрандъ ван' ден'. 712
— , Младшій 846
Эккерманнъ 840
Экономосъ, Арист. 840
Элленридеръ, Марія 807
Эллерсенъ 849
Эллингеръ изъ Тегернзе. 101
Элліотъ 837
Эльзассеръ 816
Эльсгольцъ, К. 815
Эльстеръ. 817
Эльстонъ. 838
Эльцгеймеръ, Адамъ 648, 772
Эмбахеръ, Ф. 839
Эме 812
Эмлеръ, Бонавентура. 839

Стр.
Эмосъ 837
Эмполи, Джикопо да 677
Энгельбрехтсенъ, Корнелій 632
Энгертъ 807, 840
Энгуберъ, К. ф. 839
Энгръ, Ж. Огюстъ Доминикъ 827
Эндеръ, Эд. 840
—, Іоаннъ 807
Эрбертъ, Джонъ Роджерсъ 834
Эргардъ, Ал. 812
Эрмельсъ, Іоаннъ Францъ 777
Эрмитэджъ, Эдвардъ 834
Эрсанъ, Луи 822
Эръ, Теобальдъ ф. 812
Эскаланте, Хуанъ Ант. 732
Эспиноза, Хасинте де 733
Эспиноза 731
Эстерлей 818
Эсъ(Эссенъ) Яковъ ван 792
Этти, В. 834
Эцдорфъ 806

Я.

Якобусъ 182
Янсенъ, Авраамъ 704
Янсонъ ван Кейленъ, Корн. 705

Ѳ.

Ѳеотокопули Доменико 655

СОДЕРЖАНІЕ.

Стр.

Предисловіе къ второму изданію V
Предисловіе къ третьему изданію IX
Біографія Куглера. XI

КНИГА ПЕРВАЯ.

Древнехристіанское искусство.

Отдѣлъ первый. Позднеримскій стиль. 3
Отдѣлъ второй. Византійскій стиль. 36

КНИГА ВТОРАЯ.

Средневѣковое искусство.

Отдѣлъ первый. Искусство по-сю-сторону Альпъ 72
I. Послѣдовательное вліяніе античнаго искусства на сѣверѣ. 73
II. Византійское вліяніе 87
III. Романскій стиль (XI и XII вѣкъ и начало XIII). 92
IV. Готическій стиль.
A. Отъ XIII до исхода XIV вѣка: эпоха строгаго стиля 114
Б. Вторая половина XIV и начало XV вѣка. Полное развитіе готическаго стиля. (Пражская, Кёльнская и другія школы) 138
Отдѣлъ второй средневѣковаго искусства. Италія. 171
I. Романскій стиль. (Произведенія XI и XIII столѣтій) 171
II. Готическій стиль въ Италіи. Мастера XIV вѣка и ихъ послѣдователи. Предварительное замѣчаніе 192
Глава первая. Тосканскія школы. Джіотто и его послѣдователи 194
Глава вторая. Тосканскія школы. Сіэнскіе мастера и послѣдователи ихъ . . . 220
Глава третья. Верхнеталіанскія школы 232
Глава четвертая. Неаполитанская школа 247

КНИГА ТРЕТЬЯ.

Италіянское искусство въ XV и XVI вѣкахъ 249

ИТАЛІЯ.

Отдѣлъ первый. Мастера XV вѣка и ихъ послѣдователи. Предварительное замѣчаніе. 251
Глава первая. Тосканскія школы 252

Стр.
Глава вторая. Верхнеиталіянскія школы. (Падуа, Феррара, Ломбардія, Венеція.) 273
Глава третья. Умбрійскія школы и мастера сродственнаго имъ направленія. . . 298
Глава четвертая. Неаполитанская школа 315

ИТАЛІЯ.

Отдѣлъ второй. Мастера XVI столѣтія. Предварительное замѣчаніе 318
Глава первая. Леонардо да Винчи и его послѣдователи 320
Глава вторая. Микельанджело Буонаротти и его послѣдователи. 340
Глава третья. Другіе флорентинскіе мастера 357
Глава четвертая. Рафаэль. 365
Глава пятая. Ученики и послѣдователи Рафаэля. 422
Глава шестая. Сіенскіе и Веронскіе мастера 436
Глава седьмая. Корреджіо и его ученики 440
Глава осьмая. Венеціянскія школы 450
Глава девятая. Упадокъ искусства и общее стремленіе къ манерности. 483

КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ.

Отдѣлъ первый. Искусство по сю-сторону Альпъ въ XV столѣтіи. Предварительное замѣчаніе. 492
Глава первая. Древнеголандская школа 495
Глава вторая. Сѣверное искусство въ XV вѣкѣ подъ фландрскимъ вліяніемъ . 528
Отдѣлъ второй. Искусство по сю-сторону Альпъ и въ Испаніи въ XVI столѣтіи. Предварительное замѣчаніе. 562
Глава первая. Альбрехтъ Дюреръ, ученики его и послѣдователи 565
Глава вторая. Саксонскіе живописцы. 595
Глава третья. Верхнегерманскіе школы 604
Глава четвертая. Прирейнскія и вестфальскія школы. 624
Глава пятая. Нидерландскія школы 632
Глава шестая. Искусство внѣ Италіи въ XVI столѣтіи подъ итальянскимъ вліяніемъ. 642

КНИГА ПЯТАЯ.

Искусство XVII столѣтія съ его отраслями въ XVIII вѣкѣ. Предварительное замѣчаніе 556

Отдѣлъ первый. Историческая живопись.

Глава первая. Италіянскіе эклектики 661
Глава вторая. Италіянскіе натуралисты 678
Глава третья. Нидерландская и нѣмецкая историческая живопись.
A. Брабантская школа 688
B. Голландская школа. 704
C. Послѣдователи италіянскаго искусства и пр. 713
Глава четвертая. Испанскія школы 716
Глава пятая. Французская и англійская историческая живопись. 734

Отдѣлъ второй. Кабинетная живопись XVII и XVIII столѣтій.

Глава первая. Жанровая живопись 743
Глава вторая. Пейзажная живопись 766
Глава третья. Живопись животныхъ, домашняго затишья и пр. 789
Глава четвертая. Нѣмецкіе художники XVIII столѣтія. 794

КНИГА ШЕСТАЯ.

Новая живопись.

Глава первая. Возрожденіе нѣмецкаго искусства. 798
Глава вторая. Возрожденіе французскаго и бельгійскаго искусства 819

Стр.
Глава третья. Взглядъ на живопись въ Англіи и сѣверной Америкѣ . . . 832
Глава четвертая. Взглядъ на настоящее время 838
Литература 851
Краткій обзоръ важнѣйшихъ школъ. 857
Мѣстный указатель.
Италія. 859
Германія 870
Швейцарія 882
Нидерланды 882
Франція. 884
Англія 886
Испанія и Португалія. 889
Сѣверная и восточная Европа 890
Америка 890
Указатель художниковъ. 891

ОПЕЧАТКИ.

стр.	строка.	напечатано:	должно быть:
6	11 снизу;	Лира —символъ богохвовленія.—	Лира —символъ богохвалснія.—Пѣтухъ—символъ бдительности.—
188	13 сверху;	композіи	композиціи
192	въ рубрикѣ;	IV	II
195	8 св.	pittiura	pittura
—	10 „	Giotto	Giotto
258	17 сн.	Безеллино	Пезеллино
268	7 „	Медечи	Медичи
280	5 „	Мадцолини	Мадзолини
289	11 и 22 св.	вакЭйкъ	ванЭйкъ
306	20 „	искусныхъ	искустныхъ
328	4 и 5 сн.	Извѣстный типъ	Извѣстный нѣжный типъ
357	10 св.	Микильанджело	Микельанджело
—	13 „	достоинствомъ	достоинствамъ
359	8 сн.	Успѣніе	Успеніе
365	3 св.	произведеніемъ	произведеніямъ
379	13 сн.	Доки	Дони
429	4 св.	Мессинѣ	Мессинѣ.
448	5 „	и (также	(и также
455	4 сн.	Баргезе	Боргезе
461	14 св.	Вавариніевъ	Вивариніевъ
472	14 „	Антоніи	Антоніо
504	4 сн.	Гейтесбургѣ	Гейтесбури
523	12 „	ондо	одно
525	8 св.	Герлинъ	Герленъ
—	7 сн.	заглушало	заглушали
581	12 „	венск.	вѣнск.
608	24 св.	не нвящны	неизящны
625	20 и 21 сн.	котораго вытѣснилъ фландрскій реализмъ	который былъ вытѣсненъ фландрскимъ реализмомъ
661	въ рубрикѣ;	Отдѣлъ пятый	Отдѣлъ первый
677	17 св.	Розелли	Росселли
687	17 сн.	Розари	Ротари
713	2 „	протянутый	протянутой
715	10 „	произведшихъ мужей	произведшихъ еще въ XVIII вѣкѣ мужей
778	21 „	Веникса	Везникса
782	1 „	Дрездинѣ	Дрезденѣ
793	13 св.	Срика	Шрика
805	13 „	Шлингенъ	Шильгенъ
809	3 сн.	Реттель	Ретель
811	13 „	Тидеманна	Тидеманда
818	17 „	Гвельфоофъ	Гвельфовъ
823	10 св.	Вань—	Винь—
832	3 „	Гонге	Іонге

(5)

Переход греческого искусства в христианское

IV–V в. (мозаика) подражание или древне-христианское искусство

V–VII миниатюрная живопись

VII в. Византийский канон.

IX – распространение византийского стиля и славянских [illegible]

XI–XII – Романский стиль

XIII–XIV – Готический стиль

XIV – живопись на досках

XV – полное развитие [illegible] стиля (расцвет творчества многих художников, распадение на различные школы)

1) [illegible] школа
2) [illegible] школа
3) [illegible] школа – [illegible] стиль (подлинник [illegible]) [illegible] [illegible]

ND
50
K767
1872

Kugler, Franz Theodor
Rukovodstvo k istorii zhivopisi so vremen Konstantina Velikago

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY